57

Crítica y traducción en Julio Cortázar

Patricia Willson (ed.)





Estudios Latinoamericanos

Vol. 57

Patricia Willson (ed.)

Crítica y traducción en Julio Cortázar

Iberoamericana - Vervuert - 2019

Redacción:

FAU Erlangen-Nürnberg
Centro de Estudios de Área
Sección Iberoamérica
Bismarckstr. 1
D-91054 Erlangen
Alemania

Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

978-84-9192-097-7 (Iberoamericana)
978-3-96456-923-3 (Vervuert)
978-3-96456-924-0 (e-Book)

Depósito Legal: M-29921-2019

Diseño de la cubierta: a.f. diseño y comunicación
Imagen de cubierta: Pierre Alechinsky, *5ème arrondissement*

Impreso en España

The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

Índice

Introducción

Patricia Willson

La lectura, tal como la entiende Michel de Certeau, es una cacería furtiva que no conserva su experiencia: cada lugar por el que pasa es un paraíso perdido (De Certeau 1990: 187). La escritura, en cambio, es construcción de un texto que tiene poder sobre su exterior; acumula, almacena y se multiplica gracias al expansionismo de la reproducción (148). En ese orden de prelación, la escritura primero y luego la lectura, De Certeau ve "metamorfosis y anamorfosis del texto por parte del ojo viajero, vuelos imaginarios o meditativos a partir de algunas palabras, encabalgamientos de espacios sobre las superficies militarmente ordenadas de lo escrito, danzas efímeras" (183). También se detiene en el sentido inverso del binomio, es decir, en "usos de la lengua", según su metalenguaje, en los cuales se lee para luego escribir, como en el caso de la crítica y de la traducción.

En el escritor argentino Julio Cortázar, tales usos de la lengua se extienden desde las primeras cartas de su epistolario en la década del treinta hasta sus últimas ficciones. La *crítica*, las *notas de lectura* y la *traducción* son escrituras que buscan fijar "vuelos imaginarios y meditativos", pero también —y ante todo, como se verá en este libro— el "sentido literal" de los textos que formaron desde temprano la biblioteca cortazariana. El sentido literal es, para De Certeau, aquel al que acceden los "intelectuales", los "privilegiados", aquello que suele considerarse "lo propio del texto" (De Certeau 1990: 184).[1]

¿Cómo dejó Cortázar registro escrito de lo que leía? ¿Cómo representó en sus ficciones a los traductores, escritores ellos mismos de lecturas de textos en lenguas extranjeras? ¿Cómo tradujo él mismo? Los siete ensayos que siguen abordan diferentes aspectos del nudo crítico y metodológico que actualizan estas preguntas. Dos ejes ordenan, pues, la indagación, a la vez que estructuran este libro: la *crítica* y la *traducción* en la obra

[1] En *La invención de lo cotidiano,* el lector en el que De Certeau se interesa sobre todo es un *lector lambda*, un "hombre sin atributos" (expresión que toma de Robert Musil) que, sin embargo, no es pasivo: "Este ensayo está destinado al hombre ordinario. Héroe común. Personaje diseminado. Caminante innumerable" (1990: 3). Cortázar, sin duda, no compone esa categoría, sino la de los "intelectuales", los "privilegiados", los legitimados para establecer las lecturas literales o autorizadas de las obras. Estos lectores están definidos muy laxamente por De Certeau, pero entre ellos menciona, a modo de ejemplo, a Roland Barthes (De Certeau 1990: 183).

cortazariana. Recorte que supone centrarse en ficciones con personajes traductores y en textos en los cuales, de manera explícita, Cortázar procesa, evalúa o reescribe las tradiciones foráneas y la tradición argentina.

Cuando se plantea desde un punto de vista conceptual la pregunta por las relaciones entre crítica y traducción, las respuestas aspiran a establecer en qué medida lo que dice un texto traducido sobre su texto fuente es comparable a lo que la crítica u otros modos de registro escrito de una lectura dicen del texto leído. Al respecto, puede citarse en primer lugar el enfoque genettiano de *transtextualidad.* En *Palimpsestes,* Gérard Genette define la transtextualidad como todo aquello que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros textos, e incluye a la crítica y a la traducción como dos de sus casos. Entre ambas establece, sin embargo, una diferencia. La primera pertenece a la categoría de *metatextualidad* (Genette 1997: 4) y entraña una relación entre dos textos, el segundo de los cuales se refiere al primero sin necesariamente citarlo. La segunda, en cambio, es una práctica *hipertextual*: un texto "transforma" otro que lo precede en el tiempo, el hipotexto (Genette 1997: 5).

También es posible considerar otros enfoques, capaces de "balizar" el campo nocional de la crítica y la traducción de manera más afín a las intenciones editoras de este libro (Angenot 1983: 126).[2] Por ejemplo, durante los años de consolidación de la traductología como disciplina autónoma en el medio universitario —las décadas de 1970 y de 1980, aproximadamente—, las relaciones entre crítica y traducción son objeto de reflexión y compulsa. En aquellos años, tres precursores en el tratamiento del tema ocupan un lugar destacado en el discurso traductológico: Walter Benjamin, Ezra Pound y Haroldo de Campos. En el célebre prólogo a su traducción de Charles Baudelaire de 1923, reproducido incontables veces bajo el título "La tarea del traductor", Benjamin sostiene que los románticos fueron los primeros en tener una visión de la "vida de las obras", cuya prueba suprema es la traducción. Sin embargo, "apenas la reconocieron como tal [...] dirigieron más bien toda su atención a la crítica" (Benjamin 1971: 136). Según Benjamin, la traducción contribuye en mayor medida que la crítica a la supervivencia de las obras (Benjamin 1971: 136). En la década de 1930, Ezra Pound, en su ensayo "Date line", identifica lo que él llama *criticism by translation* como uno de los cinco modos de hacer crítica literaria (Pound 1960: 74). Tan evidente es para él este modo que, a diferencia de lo que hace con los otros cuatro, no proporciona ninguna

[2] En "L'Intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", Marc Angenot no solamente rastrea los antecedentes, la aparición y la diseminación del término "intertextualidad", sino que además propone la noción de *balisage*, que él define como la creación de un lenguaje específico en un "territorio" determinado, y que admite ser ampliada como sigue: "la manera en que un tema se individualiza a través de la predicación" (Angenot 1983: 126, traducción PW).

definición concreta. Sin embargo, si se analizan sus traducciones, por ejemplo *Homage to Sextus Propercius*, o sus hipótesis en "Guido's Relations" (Pound 1960: 191-200), puede verse que se aparta radicalmente de la traducción por el sentido. A la hora de traducir, a Pound le interesa menos la idea que la melodía del texto original; el traductor efectúa una lectura crítica del texto fuente y, si es fiel a ella, todo o casi todo le está permitido. En la misma línea, en 1962, el poeta brasileño Haroldo de Campos plantea la antinomia entre traducción filológica y traducción creativa. Esta segunda, que es aquella por la que aboga explícitamente De Campos, debe estar guiada por el principio de tomar las palabras como objetos sonoros y visuales, y no necesariamente ni únicamente como portadoras de un sentido (De Campos 2000: 198). Tanto Pound como De Campos conciben una identidad entre crítica y traducción, según el modo de la inclusión: para ellos, aunque no toda crítica es una traducción, toda traducción es una crítica.

Antoine Berman, en su análisis de las diferencias y las convergencias entre crítica y traducción, sostiene que ambas son un "destino" del texto y que son innumerables. Sin embargo, mientras la primera es clarificación del sentido y aspiración al todo, la segunda es manifestación de la letra y concentración en el detalle (Berman 1985: 93). La crítica, al buscar "la verdad del texto", interrumpe la temporalidad de este, como lo indica la etimología del vocablo mismo; la traducción, en cambio, reproduce su secuencia (99).[3] Berman sitúa la reflexión en una perspectiva histórica y, retomando la idea de Benjamin, recuerda que ya para los románticos alemanes, como Novalis y los hermanos Schlegel, la traducción debía pensarse a partir de la crítica, y que hicieron de ella la verdad última del traducir (95).

Por su parte, André Lefevere, a la manera de Genette, ubica tanto a la traducción como a la crítica en una categoría que las contiene y que trasciende la inmanencia del texto infinito y sin sujeto de *Tel Quel*: la de las *prácticas de refracción*. Las refracciones, según Lefevere, suponen un tipo de reescritura que apunta a volver accesible un texto para un nuevo público (Lefevere 1982: 4). En esta definición amplia, atenta al polo de la recepción, la traducción y la crítica, en cuanto prácticas de refracción, incrementan el número de posibles lectores y, al hacerlo, se convierten en vectores de democratización del saber, de tópicas, de modelos escriturarios, mediante una serie de manipulaciones del texto fuente o de partida que son función del estado de la cultura receptora.

Crítica *y* traducción, pensadas como escrituras de lecturas, son, pues, un tema muy presente en la traductología.[4] De ahí que, en lugar de "crítica", el término utilizado en

---

[3] De ahí que, certeramente, Berman aproxime la traducción al comentario, pues una y otro conservan la secuencia del texto de partida y están arraigados en la tradición. La crítica, en cambio, es una práctica propia de la modernidad (Berman 1985: 103).

[4] Más recientemente, y en referencia al caso concreto de Cortázar, véase "Crítica y traducción como versiones de lo foráneo" (Willson 2011). Allí se analiza la traducción que Cortázar hizo de un texto de Pierre Drieu La Rochelle ("Relato secreto") para la revista *Sur* y las estrategias

algunas zonas de este volumen sea "lectura", a la vez más general y más adecuado para pensar los primeros registros escritos del encuentro del joven Cortázar con la tradición literaria extranjera, así como su posición respecto del surrealismo y el postsurrealismo. El propio Cortázar se define como autor y lector de cuentos y novelas. Su afirmación "[n]o soy ni un crítico ni un teórico" (Cortázar 2013: 15) podría interpretarse como una denegación.[5] De hecho, sus textos sobre Leopoldo Marechal de 1948 y sobre José Lezama Lima de 1969 volvieron legibles textos que no encontraban fácilmente a sus lectores contemporáneos. Su traducción de los cuentos completos de Edgar Allan Poe en 1956 también operó sobre la legibilidad y volvió disponibles, para los lectores de habla hispana, una tópica y una poética del cuento. Este es el aspecto de la obra cortazariana que se explora en el presente libro.

En la primera parte, la lectura en Cortázar se despliega según tres figuras distintas: la del descubrimiento de la tradición europea, la del debate sobre las relaciones entre tradición latinoamericana y compromiso político, y la de la inscripción en la tradición argentina. Si bien se solapan cronológicamente, estas figuras remiten a momentos diferentes de la vida del escritor. La primera corresponde al joven escritor en ciernes, que descubre —y se apropia de— la literatura universal. La segunda corresponde a la del intelectual latinoamericano que, en la década del sesenta, debe poner a prueba su biblioteca frente a la alerta política que se extiende en el continente a partir de la Revolución Cubana, verdadero motor cultural en América Latina (Gilman 2013: 35ss.). La última corresponde al escritor argentino que atribuye valor y significado a su propia tradición, es decir, que establece filiaciones y afiliaciones en un cuerpo de textos escritos en la lengua nacional.[6] El contexto estético e ideológico imprime, pues, a las críticas cortazarianas un significado contingente que es preciso reconstruir, y así lo hacen las contribuciones de la sección "Críticas".

En la primera de ellas, "Las cartas de Julio Cortázar (1937-1951): notas de lectura", Rosa Pellicer analiza todas las alusiones a la actividad de lector del joven

---

traductoras desplegadas se contrastan con los ensayos que Cortázar escribió hasta ese año, 1951. El punto de disenso entre el traductor y su traducido Drieu es el surrealismo. En su nombre, Cortázar supo renegar de las gramáticas que, sin embargo, nunca aparecen conculcadas ni en sus traducciones ni en su obra crítica. También en este aspecto, estas escrituras de lecturas cortazarianas convergen.

[5] Sin embargo, en un relato tan central de la obra ficcional de Cortázar como "El perseguidor" aparece una concepción de la crítica como algo estéril, derivado. Bruno, crítico musical, encarna esa visión frente a Johnny, el creador, el artista.

[6] Las etapas que se da a sí mismo el propio Cortázar, la *estética,* la *metafísica*, la *histórica* (Cortázar 2013: 16), no coinciden exactamente con estas, sino que son el resultado de aplicar una interpretación histórica a su propia figura de escritor. La etapa histórica sería, pues, la síntesis que permite dar un sentido a las etapas anteriores (16 ss.).

Cortázar. En el epistolario del escritor, publicado íntegramente entre 2012 y el año de su centenario por Aurora Bernárdez y Carles Garriga, Pellicer establece una periodización que tiene por límite un desplazamiento: el viaje definitivo a París. No se trata solo de la reconstrucción de una biblioteca, sino también de rastrear los indicios de una conciencia creciente del futuro destino público de esas cartas que está escribiendo. Pregunta y respuesta específicas para el joven Cortázar, pero igualmente válidas para cualquier otro escritor y su relación con los escritos "íntimos", en cuanto configuran una poética de lo epistolar. De ahí que el análisis de Pellicer sea también formal y aborde las referencias al hecho mismo de "corresponderse".

También en la contribución de Joel Vanbroeckhoven el foco está puesto en la lectura que hace Cortázar de producciones estéticas europeas, en este caso, el surrealismo y el postsurrealismo. Si la indagación de Pellicer se detiene en 1951, la de Vanbroeckhoven se inicia ese año y establece relaciones —"puentes", según una socorrida fórmula de la crítica— entre Cortázar y el surrealismo y postsurrealismo belgas. Las lecturas mutuas de dos sistemas semióticos, el literario y el de las artes plásticas, descubren afinidades, a la vez que contribuyen a precisar —y esta es la hipótesis central del ensayo— qué parte del programa surrealista está presente en la poética del escritor "belgicano". El texto de Vanbroeckhoven contiene también una serie de imágenes (algunas de ellas, inéditas) que ilustran bellamente complicidades y confluencias entre Cortázar y los grupos (post)surrealistas en Bélgica.

En el tercer ensayo, "Cortázar lector (leedor) y la polémica con Arguedas", Evangelina Soltero Sánchez retoma el sintagma "Cortázar lector" para dar cuenta de la polémica con José María Arguedas. Al preferir el apelativo "leedor" al de "lector", Soltero Sánchez realiza una operación crítica diferente a la de otros estudiosos, como Sara Castro-Klarén. En este caso, en el contexto de los "años sesenta", según la definición menos cronológica que conceptual que da de ellos Oscar Terán (2013), la lectura y la biblioteca de uno y otro escritor constituyen una parte importante de los "argumentos" esgrimidos en el debate que los enfrenta. Además de establecer los textos que jalonan la histórica polémica, Soltero Sánchez analiza las lecturas referidas por Arguedas y Cortázar a partir de una hipótesis innovadora en cuanto a sus esperables —¿e insuperables?— divergencias.

"La biblioteca argentina de Julio Cortázar", el ensayo de Sylvia Saítta, cuarto y último de la primera parte, despliega las lecturas de Cortázar dentro de la tradición literaria argentina. De la biblioteca cortazariana, Saítta extrae las obras pertenecientes al corpus preciso de una literatura nacional que, hacia mediados del siglo xx, se sitúa respecto del primer peronismo, aunque no de manera exclusiva. Saítta encuentra en esta sustracción un hilo conductor para pensar la lectura a lo largo de toda la vida del escritor, no ya en periodos acotados, como en los otros tres ensayos de *Lecturas*. Este tramo, el más centralmente crítico de Cortázar, abarca

cronológicamente los tres anteriores y, como afirma Saítta, debe ser recompuesto a contrapelo de la construcción que el propio escritor hizo de sí como lector. Otro autor argentino ordena y da un sentido adicional a la mirada crítica de Saítta sobre la biblioteca argentina de Cortázar: Roberto Arlt.

En la segunda parte, "Traducciones", se presentan varias escenas de traducción que tienen como agentes al propio Cortázar o a alguno de sus personajes. En esta parte del volumen confluyen, dialogan, entran en conflicto los dos modos divergentes de concebir el hecho traductor que han predominado en la historia de Occidente en diferentes tiempos y en diferentes lugares. Por un lado, el "babélico"; por el otro, el "logocéntrico". Estos dos modelos se oponen por la primacía que el primero otorga al *significante* y el segundo al *sentido*. El ideal del modelo "babélico" es la subjetividad absoluta adscripta a la letra, que desemboca en lo intraducible, mientras que el otro modelo, el "logocéntrico", difunde la buena nueva de la traducibilidad universal (Brisset 2004: 12). Las lenguas de Babel y el logos universal vuelven en las figuras de traductor que aparecen en las ficciones, en los ensayos y epistolarios, y en las traducciones del propio Cortázar.

No solo los objetos de los tres ensayos que forman esta parte difieren; también son diversas las perspectivas. Andrea Pagni, historiadora de la traducción literaria en América Latina, reconstruye el marco de enunciación preciso de la traducción que Cortázar hizo de *Mémoires d'Hadrien*, de Marguerite Yourcenar. En "Homoerotismo en traducción: *Memorias de Adriano* en la versión de Julio Cortázar", Pagni demuestra que, para que haya un "traducible", debe haber antes un "decible". Su punto de partida para analizar la traducción que Cortázar realizó en 1954 de esa novela de Yourcenar es, por ende, la presencia de una discursividad homoerótica en la literatura argentina y, más generalmente, en la literatura escrita en lengua española.

Sylvie Protin, traductora ella misma de Cortázar al francés, parte de las reflexiones de Antoine Berman sobre la pulsión traductora. Según Berman, el traductor traduce a despecho de las representaciones sociales sobre la práctica de la traducción. Sin embargo —y es lo que Protin demuestra discursivamente y con imágenes extraídas de manuscritos de Cortázar y de Jean Cocteau—, hay algo del orden de la violencia en una traducción. En "*We band of brothers*: cuerpo y violencia en las traducciones cortazarianas de Cocteau y Keats", Protin recuerda la comparación que hace el escritor entre traducir y el acto de amar, cita que sirve para establecer la importancia que le asigna Cortázar al traductor como sujeto que también padece al traducir y debe aceptar innumerables veces la derrota.

Por último, Ilse Logie, especialista en la literatura del Cono Sur y en literatura traducida, interroga las figuras ficcionales de la traducción en la obra cortazariana valiéndose de las herramientas analíticas que proporciona el llamado "giro ficcional" en traductología. El análisis de Logie en "La escena traductora en la obra narrativa de

Julio Cortázar" revela hasta qué punto la literatura condensa evaluaciones sociales no expresadas en otros discursos. La noción de "escena" es central; no se trata únicamente del contexto de una traducción, sino que constituye una herramienta analítica capaz de explicar lo que está en juego —concepciones del lenguaje, de la literatura, de la lectura, de la traducibilidad— en el hecho mismo de representar a un traductor o el acto de traducir.

Todos los ensayos incluidos en este volumen establecen sendos estados de la cuestión y dialogan tanto con las fuentes como con una variada y a la vez pertinente bibliografía crítica y teórica. Las hipótesis, los argumentos, los ejemplos, las conclusiones contribuyen a pensar la obra de Cortázar desde una perspectiva gracias a la cual, en primer plano, se sitúa su contribución a la legibilidad y a la supervivencia de obras ajenas, así como a develar —ficcionalmente y con su propia práctica concreta— "el enigma que es la tarea de traducir" (Blanchot 1971: 69).

Lector y escritor de lecturas fuera de norma, por la profusión, la lucidez y las consecuencias de tales escrituras de lecturas, Julio Cortázar sigue interpelando, incitando a emprender nuevas aproximaciones críticas.

Bibliografía

Angenot, Marc (1983): “L’intertextualité: enquête sur l’émergence et la diffusion d’un champ notionnel”, en *Revue des Sciences humaines* LX. 189, pp. 121-135.

Benjamin, Walter (1971): *Angelus Novus.* Trad. de H. A. Murena. Barcelona: Edhasa.

Berman, Antoine (1985): “Critique, commentaire et traduction (Quelques réflexions à partir de Benjamin et de Blanchot”, en *Po&sie* 37, pp. 88-106.

Blanchot, Maurice (1971): *L’Amitié.* Paris: Gallimard.

Brisset, Annie (2004): “La alteridad en traducción”. Trad. de Patricia Willson, en *Otra Parte*, primavera, pp. 12-17.

Cortázar, Julio (2013): *Clases de literatura. Berkeley, 1980.* Barcelona: Debolsillo.

De Campos, Haroldo (2000): *De la razón antropofágica y otros ensayos.* Trad. de Rodolfo Mata. México: Siglo XXI.

De Certeau, Michel (1993): *La invención de lo cotidiano.* Trad. de Alejandro Pescador. México: Universidad Interamericana.

Genette, Gérard (1997): *Palimpsests. Literature in the Second Degree.* Trad. de Channa Newman y Claude Doubinsky. Lincoln: University of Nebraska Press.

Gilman, Claudia (2013): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Lefevere, André (1982): “Mother Courage’s Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature”, en *Modern Language Studies* 12.4, pp. 3-20.

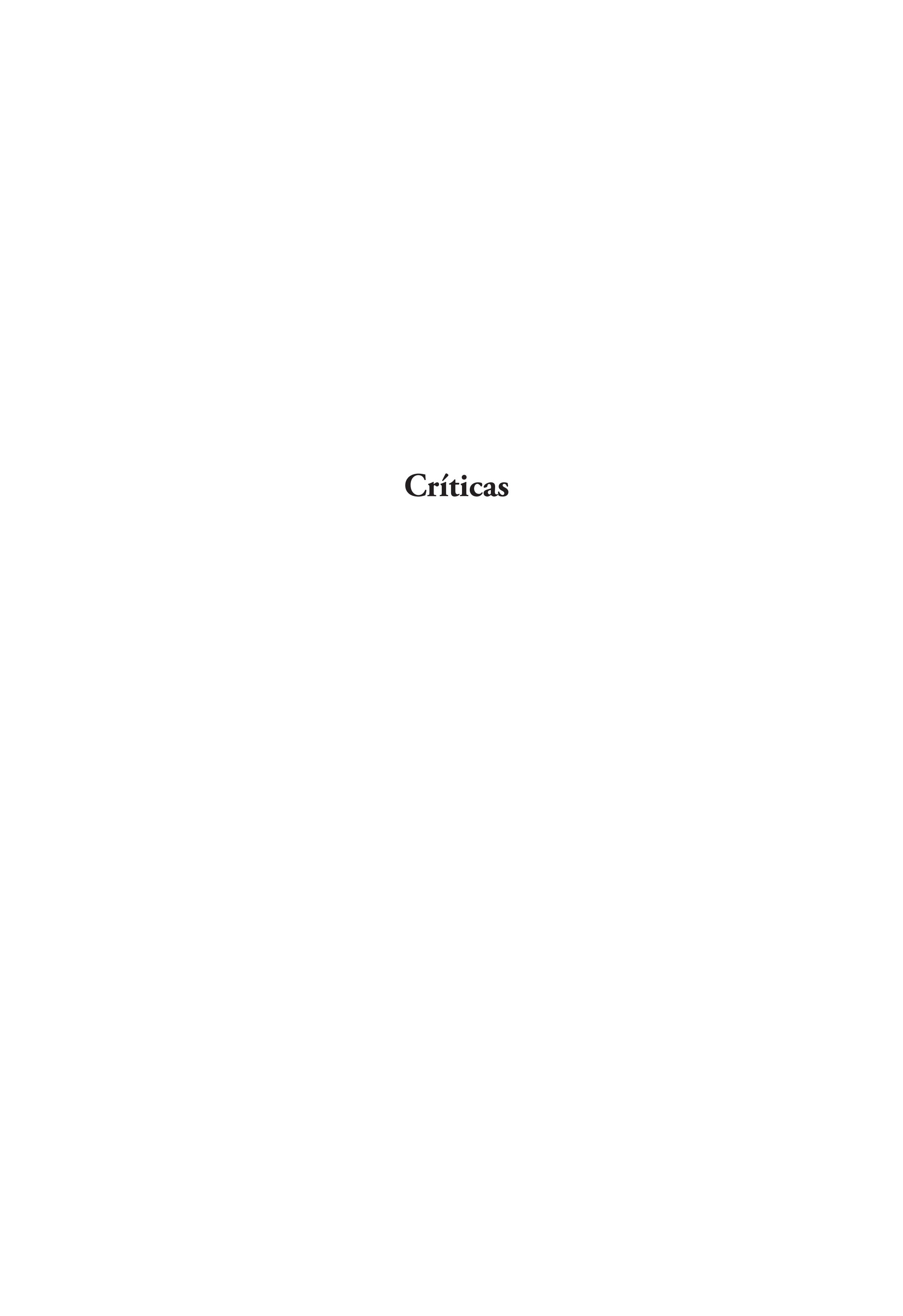
Pound, Ezra (1960): *Literary Essays.* London: Faber.

Terán, Oscar (2012): *Nuestros años sesentas.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Willson, Patricia (2011): “La crítica y la traducción como versiones de lo foráneo”, en *Actas de las III Jornadas Escrituras de la Traducción Hispánica*. Barcelona: Ediciones Tradia. Disponible en: <http://www.traduccionliteraria.org/coloquio2/actas/Willson.pdf> (última consulta: 05/10/18).

Agradecimientos

En el proceso de elaboración de este libro intervinieron personas e instituciones. Quiero agradecerles en orden cronológico, no jerárquico. En primer lugar, a la Universidad de Lieja, el FNRS (Fonds National pour la Recherche Scientifique) y la Embajada de Argentina en el Reino de Bélgica, en especial a su exagregada cultural, Florencia Salerno. Luego, a mis colegas del área hispánica, Álvaro Ceballos Viro, Alfredo Segura Tornero y Kristine Vanden Berghe. Finalmente, a los directores de la colección Estudios Latinoamericanos, que acogieron el proyecto para su publicación, y a Laura Welsch, editora minuciosa e interlocutora lúcida en la fase final de edición del libro. Un agradecimiento especial para Pierre Alechinsky, quien cedió los derechos de reproducción de la litografía que ilustra la portada.



Críticas

Las cartas de Julio Cortázar (1937-1951): notas de lectura

Rosa Pellicer

Las cartas publicadas que Julio Cortázar escribió desde 1937 a 1951, antes de su partida definitiva a París, dan cuenta de sus lecturas y de su escritura. En ellas se dibuja el mapa de una biblioteca que a lo largo de los años irá ampliándose, pero que ya refleja el voraz gusto cortazariano. En ellas, además, surge la reflexión sobre lo que tiene de creativo y afectivo el acto epistolar, así como el pacto que establece con el destinatario.[1] Para la configuración de esta biblioteca también hay que tener presente las referencias a las lecturas que aparecen en diversas entrevistas, así como las que se incluyen en *El examen* o *Divertimento*. Si en la carta dirigida desde Bolívar a Eduardo Hugo Castagnino en mayo de 1937, Cortázar bromea —"Te escribo directamente, ya que no me preocupa el temor de tanta gente que está a la espera de que se publiquen, en la edición de las *Obras completas*, las correspondientes colecciones epistolares" (Cortázar 2012a: 30)—, cuatro años después reflexiona largamente sobre el tema en una carta dirigida a Luis Gagliardi. En ella explica que la escritura epistolar, a la que dedica una atención privilegiada, ocupa para él un lugar intermedio entre la escritura literaria y la íntima, ya que las cartas editadas excluyen cualquier confidencia o intimidad de la vida privada:

> Desde hace años, he pensado que una carta no es el mensaje intrascendente que se redacta presurosamente y sin otra finalidad que la información efímera y circunstancial; por el contrario, una carta ha sido para mí un rito, una consagración tan atenta como la labor esencialmente creadora; sin la tensión, es cierto, que supone un poema; sin su desgarramiento, sus impaciencias, sus placeres indescriptibles ante el hallazgo o la esperanza de logro poético. Pero siempre una ceremonia un poco —¿cómo decirlo?— un poco sagrada; un acto con contenido trascendente (2012a: 150).

[1] Señala Joaquín Manzi: "Preocupado por crear las condiciones de una armonía con el otro, Cortázar preconiza una correspondencia libre de las cortesías y los cálculos, liberada de los borradores y las copias de seguridad; en síntesis, una correspondencia sincera como una conversación. Este pacto establecido con los destinatarios fieles está, sin embargo, minado de paradojas insolubles que, sin obstaculizar el intercambio, lo sitúan sin cesar en el límite de la escritura de ficción" (Manzi 2002: 366; traducción, PW).

Esta escritura espontánea tiene en cuenta los códigos sociales y el joven Cortázar no es dueño de ellos hasta su vuelta a Buenos Aires, en 1946, cuando desaparece algo de su timidez. Siempre encabeza sus textos con un "Mi querido amigo/a" —en español, inglés o francés—, pero es consciente del convencionalismo, como leemos en la carta dirigida a Rosa Luisa Varzilio, fechada en Buenos Aires en diciembre de 1943:

> Mi querida Rosita:
>
> Si el encabezamiento le resulta un poco demasiado estival, sustitúyalo mentalmente por "estimada", "apreciada", o cualquiera de las tonterías convencionales que nuestra vida burguesa obliga a emplear cuando un caballero se dirige a una señorita. Como yo no soy burgués en mis costumbres, y además encuentro que los dos calificativos anteriores sólo reflejan en parte mi sentir con respecto a usted, y teniendo además en cuenta que una vieja amistad como la nuestra puede prescindir (por lo menos epistolarmente) de algunos convencionalismos, he iniciado mi carta con el término que usted ha leído —espero que sin demasiado escándalo de su parte—.
> Pues bien, mi joven amiga (esto está mejor, ¿eh?), le agradezco mucho su carta (2012a: 183).[2]

Por otra parte, la práctica aparentemente poco consciente de sí misma, calcula sus efectos;[3] así, pasa del inglés o el francés al español en la correspondencia con Mercedes Arias y Lucienne Chavance de Duprat y su hija Marcela Duprat, respectivamente, a la vez que copia poemas, propios y ajenos, recomienda libros adecuados a los gustos del corresponsal o mantiene los códigos de amistad con antiguos compañeros del Mariano Acosta.[4]

---

[2] En "Grave problema argentino: Querido amigo, estimado, o el nombre a secas", de *La vuelta al día en ochenta mundos*, Cortázar reflexiona con humor sobre el tema (1979: 49-50).

[3] "Si me consagro tan enteramente a ellas —bien sé que las sé perdidas para el futuro— ¿será porque, al escribirlas espontáneamente, sin preparación ni borradores de ninguna especie, las convierto en las más auténticas expresiones de mi ser? Odio las cartas 'literarias', cuidadosamente preparadas, copiadas y vueltas a copiar; yo me siento a la máquina y dejo correr el vasto río de los pensamientos y de los afectos. Quizá por eso, porque reconozco el valor humano de cartas así, es que les doy una importancia grande en mi recuerdo" (2012a: 151).

[4] Para Saúl Yurkievich, "En situación de complicidad amistosa, de suficiente afinidad, la correspondencia de Cortázar cobra una importancia suprema porque es el vívido sustituto, es el representante más directo, es la encarnación de su persona. Julio se instala en la escritura epistolar (que tiene sus marcas y sus fórmulas específicas, que más o menos libremente sigue sujeta a un protocolo genérico) la plenitud de su personalidad manifiesta y toda su potencia verbal" (Yurkievich 2000: 18).

Dado que la confidencia y la intimidad de la vida privada están excluidas de la correspondencia, las cartas se convierten en buena parte en un comentario e inventario literarios, en los que se aprecia el gusto por autores y obras muy diversos iniciado en la infancia. Es de obligada mención la referencia de Cortázar a estas lecturas en la entrevista que mantuvo con Sara Castro-Klarén:

> […] mis primeros recuerdos de libros son una mezcla de novelas de caballería, los ensayos de Montaigne, por ejemplo, que creo leí a los doce años, fascinado. No sé hasta qué punto podía comprenderlos. Pero recuerdo que los leí íntegramente en dos enormes tomos encuadernados y en traducción española. Y eso se mezclaba con novelas policiales, las aventuras de Tarzán, que me fascinaron en aquella época; Maurice Leblanc, y luego la gran sacudida de Edgar Allan Poe (Castro-Klarén 1980: 11).

Sus lecturas de adolescencia y de juventud tomaron otro rumbo tras la lectura de *Opio. Diario de una desintoxicación*, de Jean Cocteau, que supuso una revelación para el joven Cortázar:

> Un día, caminando por el centro de Buenos Aires, entré en una librería y vi un libro de un tal Jean Cocteau, que se llamaba *Opio* y se subtitulaba *Diario de una desintoxicación*. Estaba traducido por Julio Gómez de la Serna y prologado por Ramón. Un prólogo magnífico, como casi todos los prólogos de Ramón. Bueno, algo había en ese libro (para mí Jean Cocteau no significaba nada), lo compré, me metí en un café y, de eso me acordaré siempre, empecé a leerlo a las cuatro de la tarde. A las siete de la tarde estaba todavía leyendo el libro, fascinado. Y ese librito de Cocteau me metió de cabeza, no ya en la literatura moderna, sino en el mundo moderno (Prego 1986: 44).

Tanto fue así que, en *El examen,* Andrés dedica dos páginas a comentar el libro que, además, influyó en su estilo: “me reveló sin que yo me diera cuenta las dimensiones justas de la severidad. […] entre los dos amigos que te dije y este libro me enfilaron derechito a Mallarmé, quiero decirte a la actitud de Mallarmé. La cosa es que me fui secando, por desconfianza y deseos de tocar lo absoluto” (Cortázar 1986a: 108). En *La vuelta al día en ochenta mundos* recuerda la importancia de Cocteau en la apertura no solo libresca, sino también vital: “y detrás siempre, Jean el pajarero que me arrancó de la adolescencia idiota y bonaerense para decirme lo que Julio Verne me había repetido tantas veces sin que yo lo comprendiera del todo: hay un mundo, hay ochenta mundos por día” (Cortázar 1979: 13).

Ese libro fue uno de los que Cortázar se llevó a París, y que conservó siempre. La biblioteca personal confirma no solo la presencia de *Opio*, en la traducción citada

(Madrid, Ulises, 1931), fechado y firmado en 1933, sino la de otros títulos que leyó en esta etapa, como *La voz humana* (1934), cuyo ejemplar firmado está fechado en 1946, año de la carta dirigida a Sergio Sergi y Gladys Adams de Hocévar, en la que recomienda su lectura: "Para inspirarse, lea *La voz humana* del gran Cocteau; todo está dicho allí" (2012a: 252).[5] En 1952, asiste en París a la representación de *Oedipus-Rex* de Stravinsky con escenografía de Jean Cocteau, y escribe a Sergio Sergi Hocévar:

> Creo que te alcanzará mi especial emoción de esta noche, en que por primera vez he visto y oído a ese hombre que, salvadas las distancias y las diferencias, fue mi primer maestro. Piensa que yo leía a Pierre Loti cuando el azar me hizo comprar *Opium*… Sí, he tenido una terrible sensación de gratitud, y a la vez de vejez, de acabamiento, de mundo liquidado… (2012a: 376).

La apertura a la modernidad no significó que abandonara del todo su interés por otros escritores. Al dejar la universidad e irse "al campo" a trabajar como profesor, su aislamiento lo entrega a la lectura ("Nunca, desde que estoy aquí, he tenido mayores deseos de leer" (2012a: 30), escribe desde Bolívar a Eduardo Hugo Castagnino en mayo de 1937). En la entrevista con Luis Harss, recuerda ese tiempo dedicado casi exclusivamente a leer, que tuvo como resultado la falta de "una buena dosis de experiencia vital" (Harss 1977: 265).

En 1949, en *Divertimento*, el narrador se anticipa con ironía a la censura que merecerá esta actitud solipsista en un mundo próximo, que tendrá formas de vida más o menos comunistas:

> Esta soledad, esta renuncia a la acción, recibirán sus merecidos (para ese día) epítetos. Cobardía de la generación del 40, etcétera. Tendremos nuestra buena lavada de cabeza en las historias de la literatura a cargo de algún ecuánime dialéctico. Romanos viendo pasar a los bárbaros y demás imágenes bien analógicas (Cortázar 1986b: 104-105).

Como señala Daniel Mesa Gancedo, en esos años el ejemplo de Keats hace que Cortázar opte por la "inmanencia", frente al compromiso, a la "acción directa" (Mesa Gancedo 1998a: 16). Escribe en *Imagen de John Keats*:

---

[5] *Thomas l'imposteur: histoire* (1923), firmado en 1934; *Le grand écart* (1924), firmado en abril de 1935; *Le Potomak 1913-1914* (1924), con firma de Julio Denis; *Antigone. Les mariés de la Tour Eiffel* (1928), firmado en 1938 por Julio Denis; *Les enfants terribles* (1929), firmado en 1938; *Poésie 1916-1923* (1925), firmado y fechado en 1946. A los que se puede añadir *La Belle et la bête: Journal d'un film*, firmado y fechado en 1948, o *Le rappel a l'ordre* (1948).

> En estos años de compromiso, en que se reclama al poeta que enseñe o explique o revele, empeñándose siempre como individuo, trizando la famosa torre crisoelefantina, no le gustará a mucha gente enterarse, como John se lo dijo un día a Shelley que su "compromiso" era inmanente, y que (esto no lo dijo pero se deduce de la "evidencia interna") las "misiones" poéticas le importaban en una medida marcadamente inferior a dos rábanos (Cortázar 2005: 808-809).

Hacia el final de su vida, en "Los caminos del escritor" (1980), Cortázar habla de las tres etapas de su vida, que quedan reflejadas en sus libros: la de la estética pura, la metafísica y la histórica. La primera responde a la de su generación, heredera de los valores estéticos europeos, elitista y con opciones ideológicas más teóricas que prácticas: "Para nosotros, admiradores de la poesía europea moderna y de escritores como Borges o Eliot, la literatura debía vivirse exclusivamente, sin otros intereses que los estéticos, la búsqueda de una perfección". A pesar de ello, Cortázar encuentra en los cuentos de *Bestiario* el germen del encuentro con una realidad más cercana, que tiene relación con el descubrimiento de Roberto Arlt (Cortázar 2006: 640-641). Si bien no cabe en estas páginas la discusión sobre la controvertida etiqueta de "generación del 40", quizá convenga tener en cuenta que, para Jaime Alazraki, el ensayo sobre Rimbaud, firmado por Julio Denis y publicado en la revista *Huella* en 1941, "es a la vez una profesión de fe literaria de la generación de 1940, casi su manifiesto", en el que se adopta la actitud "de un hablante no singular, sino plural y que se sabe parte de una generación, de un grupo con cuyos miembros discurre" (Alazraki 1991: 578; 581).[6]

La lectura se convierte en estos años en un modo de vida, aunque Cortázar sea consciente de que lo aparta de la realidad. Antes de su viaje definitivo a París en 1951, escribe a Fredi Guthmann y su esposa, Natacha Czernichowska, que la ardua tarea que le ha supuesto la escritura de su libro sobre Keats le ha mostrado claramente

> cómo las palabras me engañan y me dan una provisoria seguridad, cómo una buena dosis de lecturas me ayuda como si fuera morfina a sobrevivir y a creer —no siempre, por suerte— que tengo lo que la gente llama una "cultura" —eso que en la

[6] Daniel Mesa Gancedo estudia detenidamente las relaciones de Cortázar con la llamada "generación del 40", así como la influencia que tuvo en sus lecturas y su escritura: "El horizonte literario que se abre al escritor en ciernes queda definido por esa situación generacionalmente marcada: el neo-romanticismo argentino del 40 impulsa a Cortázar a investigar profundamente en los modelos auténticos, y esa investigación, de la que es ejemplo máximo el ingente volumen de *Imagen de John Keats*, no por casualidad comenzado en Buenos Aires y terminado en París (umbral crítico, entonces, hacia la nueva disposición literaria), será la que ayude a encontrar la singularidad de la escritura propia, siempre tejida sobre un concepto de poesía decantado en la lectura de las obras clave de la tradición crítica moderna" (Mesa Gancedo 1998a: 79).

> mayoría de los casos es un buen sistema de defensas, de límites, de nociones— es decir una barricada contra lo que empieza más allá, que es lo Real (2012a: 321).

De modo que los libros no deberían ser un fin en sí mismos, sino un paso previo para acceder a la realidad, a la "experiencia vital". Escribe desde Chivilcoy a Marcela Duprat en abril de 1940:

> ¡Los libros! No sé cuántos he leído; sé que fueron muchos, pero se me ocurre que no me han dado todo lo que esperaba de ellos. Día a día comprendo que no se debe supervalorar la cultura, como es corriente —y en una gran medida necesario— en nuestro tiempo. [...] ¿no piensan ustedes que, en cierta medida, hemos llegado a creer con Mallarmé que todo termina en un libro? Cuando, en realidad, yo preferiría insinuar que es allí donde todo empieza... (2012a: 83).

Jaime Alazraki señaló que las lecturas realizadas entre 1937 y 1944 se fueron reflejando en sus trabajos críticos desperdigados en revistas argentinas y en los que quedaron inéditos. Parte de las correspondientes al periodo de Buenos Aires, entre 1946 y 1951, se registran en las reseñas aparecidas en *Los Anales de Buenos Aires*, *Realidad* y *Sur*, a las que hay que añadir las cuarenta y dos que aparecieron en *Cabalgata* entre noviembre de 1947 y abril de 1948. Como escribe Alazraki: "El grueso quedaba en sus alforjas y solamente con el tiempo, a lo largo de sus libros, se irían descubriendo sus lecturas como el suelo intelectual en el que crece la obra de todo escritor" (Alazraki 1994: 181). La información sobre lecturas, relecturas y traducciones de estos años se completa con los comentarios sobre ellas que hace en sus cartas; sus apreciaciones, juicios y gustos posteriores no difieren demasiado de los de esta época fundacional. Tampoco hay que olvidar la relación de la crítica con la narrativa, pues, como señala Saúl Sosnowski: "La suma de ensayos y notas de variado tenor [...] devendría, junto a sus cuentos y novelas, un diálogo armónico, en la cercanía de discursos, en el entrelazado de metas compartidas" (Sosnowski 2006: 12).

En el cuento "Distante espejo" (1943), de *La otra orilla*, el narrador-protagonista, trasunto del autor, da cuenta de su monótona y aislada vida como profesor en Chivilcoy, donde dedica todo su tiempo libre al estudio del alemán y a lecturas diversas. La nómina es la siguiente:

> Esto varía con el tiempo; en 1939 fueron las obras completas de Sigmund Freud; en 1940, novelas inglesas y americanas, poesía de Éluard y Saint-John Perse; en 1941, Lewis Carroll (exhaustivamente), Kafka y unos libros indios de Fatone; en 1942, la historia de Grecia de Bury, las obras completas de Thomas de Quincey y una tremenda bibliografía acerca de Sandro Botticelli, además de doce novelas de Francis Carco, emprendidas con el propósito eminente de perfeccionar el argot; por fin, en

> el presente año, estudio paralelamente una antología de moderna poesía angloamericana de Louis Untermeyer; la historia del Renacimiento en Italia de John Aldington Symonds y —absurda complacencia— la serie de los césares romanos desde el héroe epónimo hasta el último capítulo de Amiano Marcelino (Cortázar 2003: 135).

Prácticamente todos los autores anteriores aparecen mencionados en la correspondencia de esos años. Lo heteróclito de sus lecturas queda de manifiesto en el programa para un fin de semana de mayo de 1943, en el que decide no viajar, como era su costumbre, a Buenos Aires: "Decidí quedarme en Chivilcoy a pasar el *week-end*. Hay buen cine, que aprovecharé; tengo dos novelas de Ellery Queen (*The American Gun Mystery* y *The Roman Hat Case*); poemas de Salinas y de León Felipe; la fascinante historia del Renacimiento, de John Aldington Symonds; una bella edición de Virgilio, *Le Grand Maulnes*, y mis gramáticas alemanas. Se puede pasar un rato con todo eso, ¿no?" (2012a: 172). Las enumeraciones de lecturas abundan también en las dos primeras novelas. Así, Andrés Fava suele llevar debajo del brazo un volumen, "siempre el menos esperado, de Quincey, Sidney Keyes, Roberto Arlt o Dickson Carr, o *Adán Buenosayres*, que le gustaba tanto, o Tristan l'Hermite, o Colette —y tan del otro lado, a veces, tan pasado a la orilla de sus autores" (Cortázar 1986a: 194).[7]

En otro orden de cosas, Julio Cortázar comparte intereses literarios con la generación del 40, que se reflejan en la producción de la primera etapa. En la citada entrevista con Luis Harss alude a que a su generación no le interesaba la literatura argentina hasta que hacia los 25 o 30 años, descubrió "bruscamente nuestra propia tradición" (Harss 1977: 257).

Los jóvenes escritores sienten la necesidad perentoria de salir de la "cultura pampeana", a la que pertenecen por "un maldito azar demográfico". Así, se lamenta Juan en *El examen*:

> Es tan triste sentirse parásito. Un chico inglés *es* en cierto modo un soneto de Sidney, los parlamentos de Porcia. Un *Hockney* es tu *London Again*. Pero yo, que los quiero tanto, que los conozco tanto, yo soy ese puñadito de poemas y novelas, yo soy nada más que la cautiva, el gaucho retobado, el cascabel del halcón, Erdosain… (Cortázar 1986a: 109).[8]

---

[7] Los ejemplos podrían multiplicarse. Así, leemos en *Imagen de John Keats*: "Pero también atiendo a Hipatia, y leo una literatura de riguroso *anticlimax* paralelamente a mi trabajo keatsiano. Devoro novelas policiales, y en lo que va de febrero he consumido tres Dickson Carr, un Agatha Christie y un Anthony Gilbert, sin contar con el hermoso *Puente de San Luis Rey* y la última novela de Juan Carlos Onetti, el número conmemorativo de los veinticinco años de *Sur* y un álbum de dibujos de Steinberg" (Cortázar 2005: 995).

[8] En *Divertimento*, el Insecto, trasunto del joven Cortázar, resume los gustos de su generación: "Florent Schmitt, Bela Bartok, Modigliani, Dalí, Ricardo Molinari, Neruda y Graham Greene" (Cortázar 1986b: 59).

Ese supuesto descubrimiento de la tradición literaria argentina, que según Nicolás Cócaro habría tenido lugar ya durante su estancia en Chivilcoy, apenas queda reflejado en el parcial recuento de las lecturas, ensayos y reseñas de la época.[9] Los autores argentinos que lee, comenta y reseña en estos años son sus coetáneos (Daniel Devoto, Alberto Girri, Eduardo Lozano, Eduardo Jonquières, Alberto Dáneo, Juan Rodolfo Wilcock, Olga Orozco, Carlos Viola Soto), a los que añade su admiración por Ricardo Molinari u Oliverio Girondo. Mientras que Borges solo aparece mencionado en las cartas en relación con su presencia en el jurado del premio literario Martín Fierro, que no ganó, con la lectura de la *Antología de la literatura fantástica*, con su envío de *Los Reyes* o con su opinión compartida sobre la película *Green Pastures*, que Borges había reseñado tres años antes en *Sur* (37, octubre de 1937).[10] Su biblioteca conservó las primeras ediciones de *Evaristo Carriego*, *El jardín de senderos que se bifurcan*, *Nueva refutación del tiempo* y la *Antología poética argentina*, a las que se añadieron ediciones y obras posteriores, siendo notable la ausencia de la poesía. Las alusiones a Leopoldo Lugones, Arturo Capdevila o Carlos Guido y Spano suelen tener una finalidad humorística. Sus comentarios son semejantes al que le hace a Castagnino, en mayo de 1937, antes de hablar de su escritura: "Y ahora, entro decididamente en el terreno polémico, dispuesto a no cortarme el cabello hasta vengar a Patroclo. Esta última frase —habrás notado que me analizo— es digna de Miguel Cané" (2012a: 34).

En cuanto a los escritores hispanoamericanos, solo menciona en las cartas correspondientes a estos años a Rubén Darío, Pablo Neruda y Juan Carlos Onetti. Las referencias a la literatura francesa, sobre todo a los simbolistas y a los autores contemporáneos, son las más abundantes; van seguidas de las de escritores del ámbito anglosajón, sobre todo los románticos ingleses y los novelistas norteamericanos. Otras literaturas europeas están escasamente representadas por la constante lectura de Rainer Maria Rilke, la impronta de Hermann Broch y cierta admiración por Gabriele D'Annunzio. Respecto a la literatura española, las referencias se limitan a poetas de la generación del 27, y se menciona a Unamuno, Juan Ramón Jiménez y León Felipe. Finalmente, continúa su interés por los clásicos, reflejado en sus lecturas de Virgilio y Plotino.[11]

---

[9] "Ahora me doy cuenta de que Julio se estaba alejando de las lecturas, de su modo intelectual, por ejemplo, de Joyce, de Keats, y se acercaba al espíritu de América" (Cócaro 1993: 66).

[10] Las relaciones entre Borges y Cortázar han sido estudiadas por Daniel Mesa Gancedo (2005).

[11] La formación clásica del joven Julio Cortázar se remonta, como es sabido, a las enseñanzas de Arturo Marasso y Vicente Fatone en la Escuela Normal "Mariano Acosta". La presencia de los autores griegos en la biblioteca cortazariana ha sido estudiada por Aagje Monballieu (2012).

Buena parte de estas lecturas son compartidas por los escritores de su generación, "no omiten —señala Jaime Alazraki— ningún poeta que en mayor o menor medida gravita en la poesía moderna. Se vuelven a los poetas-oráculos del siglo xix: Nerval, Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud, Hölderlin, Poe, Novalis, y a los poetas españoles de la generación del 27. Entran de lleno en la poesía surrealista encabezada por Apollinaire y leen concentradamente a Valéry, Saint-John Perse y T.S. Eliot" (Alazraki 1994: 34). A la poesía habría que añadir una larga lista de novelas, que lee vorazmente: "Por mi parte, continúo haciendo de gerente y traduciendo libros, aparte de leer incontables novelas y escribir uno que otro poema", escribe a Sergio Sergi Hocévar en diciembre de 1946. Se puede recordar que los años en los que Cortázar trabajó en la Cámara del Libro son evocados en uno de sus últimos relatos, "Diario para un cuento", de *Deshoras*.

Un lugar aparte ocupa la lectura de novelas policíacas. Cortázar recuerda en la entrevista con Sara Castro-Klarén que entre los dieciocho y los veintiocho años se convirtió en "un verdadero erudito en materia de novela policial". Tal conocimiento lo llevó a realizar con un amigo una bibliografía crítica del género, que no llegó a ver la luz,

> lo cual es una lástima, porque era bastante interesante. Sobre todo porque le habíamos hecho un prólogo firmado por un falso erudito inglés (nosotros dos, naturalmente) y que hubiera impresionado profundamente a muchos intelectuales argentinos. Llegó un día en que la novela policial completó en mí su ciclo y la abandoné después de haber leído, creo, todas las obras maestras del género en aquella época (Castro-Klarén 1980: 14-15).

En la conversación con Evelyn Picón Garfield daba más detalles. A pesar de la broma —el seudónimo utilizado era Morton Heinz—, "la bibliografía iba en serio", desde Vidocq y los primeros cuentos de Poe hasta los clásicos Van Dine, Ellery Queen, Dickson Carr, a cuya nómina se añadió Edgar Wallace (Picón Garfield 1978: 92). La lectura de novelas policíacas, junto con otras actividades placenteras, se suspendió durante el tiempo en que preparó las oposiciones para traductor público: "No leo novelas policiales. No escribo una línea. Largué *Cabalgata*, por no tener tiempo de ocuparme de reseñas" (2012a: 280), escribe a Sergio Hocévar en mayo de 1948. Para esta revista había escrito reseñas sobre Eden Phillpotts, R. Portner-Koehler y Carter Dickson, además de traducir *El hombre que sabía demasiado*, de Chesterton, que se publicó en 1947.

Aunque el ciclo de lector de novelas policíacas parecía haberse cumplido, en cartas posteriores a los años que nos ocupan sigue recordando a Hammett; en 1964 todavía se declara fiel lector de Eric Ambler y Agatha Christie, y en 1977, algo enfermo,

tiene "más ganas de releer a Raymond Chandler que de escribir originales" (Cortázar 2012c: 91). Por otra parte, Cortázar vio claramente la evolución del género, como se demuestra en "Situación de la novela" (1950), donde, tras ocuparse de la novela existencial y social, se detiene en la que le parece más peculiar: los *tough writers* estadounidenses, que seguirían la estela de Hemingway. Entre ellos cita a James Cain, Dashiell Hammett y Raymond Chandler, a los que habría que añadir a Graham Greene, leído, comentado y reseñado en la década de 1940. Para Cortázar, la forma extrema de esta novelística, además de suponer una reacción contra la novela psicológica, responde "a un oscuro designio de *compartir el presente del hombre, de coexistir con su lector* en un grado que jamás tuvo antes la novela" (Cortázar 2006: 289; subrayado del autor). En estas novelas se produce una inmediatez entre el texto y el lector, al que confrontan con un aquí y un ahora, lo incluyen en su culpa y, en lugar de proporcionar un placer estético, "enferman". Las palabras finales del ensayo confirman la importancia de los "duros" en el camino hacia la novela que ilumine al lector:

> Creo que la novela que hoy importa es la que no rehúye la indagación de esa culpa; creo también que su futuro se anuncia ya a través de obras en las que la tiniebla se espesa para que la luz, la pequeña luz que tiembla en ellas, brille mejor y sea reconocida. En plena noche, esa lumbre alcanza a iluminar el rostro de quien la lleva consigo y la protege con su mano (Cortázar 2006: 289).

Evidentemente, el recuento anterior no incluye otras muchas lecturas realizadas por Cortázar antes de 1951, que hay que completar con las que aparecen en sus reseñas, ensayos y traducciones, pero las líneas maestras no difieren mucho de la breve descripción que hizo Luis Harss de su biblioteca parisina en 1966: "La biblioteca, un gran abanico que cubre toda una pared, refleja las desproporciones del gusto cortazariano: hay un sesenta por ciento de libros en francés, un treinta por ciento en inglés y sólo un diez por ciento atrabiliario en español" (Harss 1977: 261). Los volúmenes de la biblioteca personal que tenía Julio Cortázar en Rue Martel, 10, de París, continúan reflejando los mismos intereses. Gonzalo Celorio hace la siguiente consideración general, antes de detenerse en la presencia de escritores como Pablo Neruda, Felisberto Hernández, Octavio Paz y José Lezama Lima:

> Aunque los clásicos, sobre todo los castellanos, asoman sus lomos aquí y allá y dejan ver las marcas de una lectura concienzuda, la gran mayoría de los volúmenes pertenecen a la literatura moderna de los siglos XIX y XX. Están presentes los grandes novelistas —Dostoievsky, Gorky, Dickens, Scott Fitzgerald, Lewis Carroll, Kafka, Faulkner, Joyce, Hermann Broch, Musil, Yourcenar, Italo Calvino, Rulfo, Lezama Lima, Onetti, Fuentes— y los grandes cuentistas —Poe, Chéjov, Borges,

> Monterroso—, pero la biblioteca es considerablemente más rica en el género de la poesía lírica que en el de la narrativa: Hölderlin, Rilke, Whitman, Graves, por supuesto Keats, todos los poetas malditos y surrealistas franceses (Apollinaire, Aragon, Artaud, Baudelaire, Jarry, Mallarmé, Nerval, Rimbaud, Supervielle, Valéry), y, de nuestra lengua, García Lorca, Alberti, Vicente Aleixandre, Antonio Machado, Luis Cernuda, Vallejo, Huidobro, Neruda, Paz, Gelman (Celorio 2009: 20).[12]

La biblioteca bonaerense de Cortázar, excepto los pocos libros que cabían en la maleta para su viaje definitivo a París, se quedó en un almacén y finalmente se perdió, según señaló Aurora Bernárdez (Fernández Naval 2007: 39). La pérdida de la mayor parte de los libros debió ser dolorosa para Cortázar, a tenor de lo que escribió desde Chivilcoy a Marcela Duprat en agosto de 1941. Tras ofrecerse a copiar un poema de Lubicz Milosz, "uno de los más grandes poetas de estos tiempos", se lamenta de no tener el libro a mano:

> [...] no lo hago ahora porque en Chivilcoy tengo apenas los libros necesarios para no morirme, y lo demás permanece en Buenos Aires. Si supiera qué terrible es ese desgajamiento, esa separación que durante todo el año existe entre mí y los libros… Inútil intentar remediarlo; no puedo traer la biblioteca a esta casa mercenaria, y tengo que llenar mis valijas con los tomos que en el momento deseo releer o consultar. Pero la tragedia es que, apenas abierto uno de ellos, me asalta la seguridad de que necesitaría otro. Si leo a Verlaine, recuerdo que en mi edición de Samain hay una línea que dice… O si leo a Samain, comprendo de inmediato que, junto a él, debí traer mi Verlaine… Y así vivo, en constante nostalgia de lo que dejé atrás (2012a: 129).

En una extensa carta dirigida a Fredi Guthmann, en octubre de 1951, se refiere a los preparativos de su viaje a París. Antes de partir quema las cartas —"tantas cartas que el fuego espera; y revisar fotografías, para no dejar a la espalda testimonios que a nadie interesan y que es mejor liquidar de una vez por todas" (2012a: 334)— y vende o regala su colección de discos —"La vendí a ojos cerrados, cierto que sufriendo mucho (el saber que no se está errado no causa ningún placer ni alivia la sensación de desgarramiento y de pérdida). Después me puse a distribuir discos de los otros entre amigos que podrán aprovecharlos" (2012a: 336)—. Sin embargo, nada dice del destino de sus libros. Una revisión de los libros que Cortázar conservó hasta su muerte puede ser útil a la hora de calibrar la importancia que otorgaba a los que lo acompañaron en su viaje sin retorno a París, en otoño de 1951, y a los que dejó atrás, a la vez que pone de manifiesto ausencias notorias.

---

[12] Jesús Marchamalo (2011) ha realizado un recorrido algo más extenso y azaroso por esta biblioteca.

Indica Daniel Mesa que la primera etapa cortazariana parece responder a la elección de textos; una vez asimilados, puede reconocer sus anclajes e integrarlos en un sistema:

> Una vez instalado en Europa, terminados los tiempos de la habitación de estudiante o de profesor en provincias, del café anónimo o de la biblioteca mínima, la lectura cede a las estrategias de contigüidad, de la intimación transliteraria: el lector ya no busca los libros, sino que, reconocido maestro, éstos, apenas nacidos, le buscan a él. Ya no se plantea aquella inmersión en un *corpus* que dominar, sino el engranaje en una actividad literaria ampliada y siempre en marcha. El texto leído ya no precede a la escritura propia, no gravita sobre el *texto-que-será* como elemento de una tradición dada, no orienta ni determina la práctica personal: la confirma, en todo caso, y en esa confirmación, el autor descubre la posible conformación de una tradición renovada (Mesa Gancedo 1998b: 357).

Cortázar es consciente del cambio que se está produciendo en sus gustos literarios, que se refleja en su escritura. Así, escribe a Julio Ellena de La Sota:

> Conste que mis inclinaciones van francamente hacia la novela "negra"; que leo con delicia a Henry Miller, a Céline y al archimago del Café de Flore. Pero a la hora de los resúmenes, los libros que vuelven a mi corazón son esos donde una sequedad sin frío, una estética sin caperuzas, ciñen una obra, la despojan de todo exceso (en el doble sentido) y dan algo como *L'Étranger* o *The Heart of the Matter*. Algo, también como *Le diable au corps*. […]
> Para mí que ya no sé escribir (me explico: que ya no puedo escribir en una línea de orden estético, sometido a una especie de destrucción del lenguaje que parece ser mi necesario camino, y al que me abandono) [...] (2012a: 330-331; 332).

En sus cartas, Cortázar da cuenta tanto de su entusiasmo como de su rechazo por algunos escritores. No deja de ser significativo que algunos de sus autores mejor conocidos y admirados hayan desaparecido prácticamente de su biblioteca parisina, mientras que otros, bastante más de los que se podría pensar, hicieron el viaje de Buenos Aires a París. Aun teniendo en cuenta que los 3786 volúmenes conservados de ningún modo suponen el total de las obras leídas a partir de finales de 1951 hasta su muerte, es interesante ver cuáles conservó siempre o volvió a comprar en algún momento. Cortázar muestra su entusiasmo por la literatura contemporánea, y a ella pertenece buena parte de sus lecturas. Así, tras expresar su amor por Rimbaud, del que se siente tan cerca desde comienzos de los cuarenta, cuando se va alejando de Mallarmé, escribe en julio de 1940: "[…] amo a mis grandes contemporáneos. No al extremo de *buscar* su lección. Sus voces vienen a mí, y resuenan con una profundidad que despierta mis propios ecos. Es una lástima que usted no lea a Rafael Alberti, a García Lorca, a

Molinari, y al más grande poeta de América: Pablo Neruda" (2012a: 96). De Ricardo Molinari hay ocho libros anteriores a 1951, algunos dedicados por su autor a su amigo J. Florencio Cortázar y otros firmados por Julio Denis;[13] de Federico García Lorca, buena parte de sus obras completas publicadas por Losada, fechadas y firmadas también por Julio Denis; en cambio, de Rafael Alberti, a quien dedicó una reseña de *El alba del alhelí* en 1947, solo hay un ejemplar de sus *Poesías completas*, dedicado por su autor en 1962. A ellos se añadirá la predilección por Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Pedro Salinas, de quien hizo una antología. Finalmente, del poeta chileno hay treinta y ocho obras, entre las que se incluyen estudios y traducciones. Entre ellas, hay ejemplares firmados y fechados en Buenos Aires de *El habitante y su esperanza* (1938), *Residencia en la tierra* (1939) y *Tercera residencia* (1948).

Como es lógico, su predilección por la literatura francesa contemporánea, sobre todo por la poesía con la que tomó contacto a través de la *Anthologie de poètes de la N.R.F.* y la *Anthologie de la nouvelle poésie française* de la editorial KRA, que llevó a París, es constante. Su importancia queda reflejada en el capítulo que dedica a estas antologías el *Diario de Andrés Fava*: "La función incalculable de ciertos libros en una vida todavía porosa, atenta, expectante" (Cortázar 1995: 19). En cuanto a la novela, los autores más leídos en esta etapa, además de los mencionados con anterioridad, son: André Gide, que llega a conocer en profundidad y del que solo conservó su traducción de *El inmoralista,* a quien considera, junto a Marcel Proust "en base a una simpatía personal", "puntales de la literatura francesa moderna" (2012a: 35); Jean-Paul Sartre, por el que mantuvo siempre vivo el interés a la luz del inventario de su biblioteca, cuya lectura de *La náusea* y de los cuentos recomienda a Luis Gagliardi en 1941 y al que reconoce "una gran capacidad literaria, y una intención sana: acabar con las últimas gazmoñerías que todavía andan sueltas en el mundo" (2012a: 137); Camus, a quien saludó en París y cuya lectura parece limitarse en esos años a *L'étranger*;[14] Giono, al que tradujo, etc. No deja de ser extraño que no haya ningún volumen de Proust, a

[13] Escribe a Mercedes Arias: "¿Y le sigue gustando Molinari? Yo tengo aquí *Mundos de la madrugada* —hermosa antología que publicó Losada— y a ratos perdidos vuelvo a él; creo que es la gran voz en la Argentina" (2012a: 207).

[14] Dos meses después de su llegada a París, charla con Camus en un "cocktail" al que asistió con Enrique Revol: "Cuando lo reconocí (esa carita de mono pálido, ese aire español) me le acerqué con toda la violencia de los tímidos, le dije que había traducido un ensayo suyo, y él entró cordialmente en la charla. Se acuerda con mucho humor de su pasaje por B. A. Torció el gesto cuando le dije que su mejor pieza me parecía *Calígula*. 'Je ne suis pas de votre avis. *Caligula*, c'est une œuvre de Jeune homme. Je préfère *les Justes*' [No comparto su opinión. *Calígula* es la obra un hombre joven. Prefiero *Los justos*]. Yo le dije que su Roma tenía más poesía que su San Petersburgo, lo que lo divirtió un poco. Y hubiéramos hablado más de no aparecer una lluvia de *fans* que se lo arrebataron" (2012a: 345-346).

quien releyó poco tiempo después de su llegada a París.[15] A los franceses les siguen de cerca los románticos ingleses, con Keats a la cabeza, a los que se añaden Hölderlin y Rilke, cuyos libros ocuparon buena parte de su maleta. Sin embargo hay algunas ausencias notables, como la de Byron, al que siempre encontró "deficiente". Leemos en una carta de septiembre de 1944 dirigida a Mercedes Arias:

> Yo encuentro que Byron es vulgar —¿no sospechó usted eso alguna vez, incluso en la desesperada y constante tentativa del hombre por mostrarse original y distinto?— y que no merece recuerdo verdadero. Pero Shelley… Miss Clarke no es de las que escriben libros para elogiar a alguien (método argentino por excelencia, y del que no estoy exento a fuer de criollo, pues es siempre la alabanza lo que me lleva a escribir de alguien) y sin embargo Percy Bysshe sale de ahí inmaculado y perfecto, el verdadero Ariel que vio Maurois. Leo ahora el *Keats* de Betty Askwith. En verdad que Keats —y su poesía lo prueba— estaba harto más cerca de la tierra que Shelley (2012a: 206-207).

En la conocida carta a Roberto Fernández Retamar, escrita desde Saignon el 10 de mayo de 1967, Cortázar dice: "De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad" (2012b: 416). Un ejemplo de ese vivir a través de la literatura, que caracteriza la primera etapa de la vida de Cortázar, se encuentra en la carta dirigida a Lucienne Chavance de Duprat, escrita en Chivilcoy en marzo de 1944:

> Creo haberle mentido al decirle que no salí de Buenos Aires durante las vacaciones. Empecé a traducir *Robinson* en febrero, y a partir de ese día me puse a viajar con él por los siete mares del mundo. Estuvimos en Argelia, donde nos apresaron los árabes; nos escapamos felizmente, decidiendo que nos haríamos plantadores en el Brasil… Luego, a causa de una terrible tormenta, abordamos en una isla desierta, donde vivimos veintiocho años y algunos meses. ¿No cree que he viajado mucho este verano? Y eso no es todo, porque luego vino la segunda parte (que pocos niños leen porque se suele traducir solamente el episodio de la isla) y nos embarcamos en pavorosas andanzas por la India, terminando con un memorable viaje en caravana desde Pekín hasta Rusia, para terminar en Londres muy fatigados… (2012a: 188-189).

[15] En mayo de 1952, al dar cuenta de sus lecturas a Eduardo Jonquières, escribe: "Leo aplicadamente a Proust; del que ya mi lejano recuerdo de 1940 no me daba más que una sombra. Una cosa es leer a Proust en Chivilcoy, envuelto en cafard e inocencia, y otra leerlo en París, cuando se es *a sadder and a wiser man*" (2012a: 374).

El plan de trabajo por el que el gobierno de De Gaulle le concedió la beca que le permitió instalarse en París consistía "en líneas generales en investigar la novela y la poesía francesa contemporáneas en sus conexiones con las letras inglesas, mostrando sobre todo el avance de la actitud poética sobre la estética: una vieja teoría mía que llamo 'poetismo'", resume a sus amigos Fredi Guthmann y Natacha Czernichowska en julio de 1951 (2012a: 322). Una vez en París devora "novelas *ad usum beca* como quien come uvas" (2012a: 361), escribe a Eduardo Jonquières en abril de 1952. Los intereses y afinidades literarios, lógicamente, se amplían y cambian a lo largo de la vida de Cortázar, al "asistir a la decadencia de una cosmovisión y al alumbramiento de otra muy diferente". Sin embargo, en 1971, en "Por lo demás es lo de menos", el prólogo a *Pameos y meopas*, alude a sus escritores favoritos de estos años: "sombras entre tantas sombras en la vida de un argentino que todo lo quiso leer, que todo lo quiso abrazar" (Cortázar 2005: 341).

Bibliografía

Alazraki, Jaime (1991): "Cortázar antes de Cortázar: *Rayuela* desde su primer ensayo publicado: 'Rimbaud' (1941)", en Julio Cortázar, *Rayuela*. Edición crítica de Julio Ortega, coordinación de Saúl Yurkievich. Nanterre *et al.*: ALLCA XX (Colección "Archivos", 16), pp. 571-582.

— (1994): *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.

Biblioteca Julio Cortázar, <http://www.march.es/bibliotecas/repositorio-cortazar/?l=1> (última consulta: 10/02/2016).

Castro-Klarén, Sara (1980): "Julio Cortázar, lector. Conversación con Julio Cortázar", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-365, pp. 11-36.

Celorio, Gonzalo (2009): "Julio Cortázar, lector", en *Revista de la Universidad de México* 60, pp. 19-27. Disponible en: <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/2009/ Celorio.html> (última consulta: 10/02/2016).

Cócaro, Nicolás (1993): *El joven Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones del Saber.

Cocteau, Jean (1931): *Opio. Diario de una desintoxicación*. Trad. Julio Gómez de la Serna. Madrid: Ediciones Ulises.

Cortázar, Julio (1979): *La vuelta al día en ochenta mundos* I. Madrid: Siglo XXI.

— (1986a): *El examen*. Madrid: Alfaguara.

— (1986b): *Divertimento.* Madrid: Alfaguara.

— (2003): *Cuentos completos. Obras completas I*. Edición a cargo de Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

— (2005): *Poesía y poética. Obras completas IV*. Edición a cargo de Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

— (2006): *Obra crítica. Obras completas VI*. Edición a cargo de Saúl Yurkievich (ed.). Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

— (2012a): *Cartas 1. 1937-1954*. Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Buenos Aires: Alfaguara (col. "Biblioteca Cortázar").

— (2012b): *Cartas 3. 1965-1968*. Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Buenos Aires: Alfaguara (col. "Biblioteca Cortázar").

— (2012c): *Cartas 5. 1977-1984*. Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Buenos Aires: Alfaguara (col. "Biblioteca Cortázar").

Fernández Naval, Francisco X. (2007): *Respirar por el idioma: Los gallegos y Julio Cortázar.* Buenos Aires: Corregidor.

Harss, Luis (1977): "Julio Cortázar, o la cachetada metafísica", en *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana (1ª ed. 1966), pp. 254-300.

Manzi, Joaquín (2002): "Abécédaire épistolaire", en Joaquín Manzi (ed.), *Cortázar, de tous les côtés.* Poitiers: La Licorne UFR Langues Littératures, pp. 355-387.

Marchamalo, Jesús (2011): *Cortázar y los libros*. Madrid: Fórcola Ediciones.

Mesa Gancedo, Daniel (1998a): *La emergencia de la escritura. Para una poética de la poesía cortazariana*. Kassel: Reichenberger.

— (1998b): "Cortázar, lector de poesía en el desenlace de la modernidad", en Trinidad Barrera (ed.), *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana de La Rábida/ Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, pp. 357-370.

— (2005): "De la casa (tomada) al café (Tortoni). Historia de los dos que se entendieron", en *Variaciones Borges* 19, pp. 125-148.

Monballieu, Aagje (2012): "La vocación helenística de Julio Cortázar. Sus lecturas y su formación clásica en el Mariano Acosta (1929-1932)", en *Bulletin Hispanique* 114.1, pp. 383-410.

Picón Garfield, Evelyn (1978): *Cortázar por Cortázar.* México: Universidad Veracruzana.

Prego, Omar (1985): *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik.

Sosnowski, Saúl (2006): "Prólogo", en Julio Cortázar, *Obra crítica. Obras completas VI*. Edición a cargo de Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 9-17.

Yurkievich, Saúl (2000): "El don epistolar", en Julio Cortázar, *Cartas 1937-1963*, Tomo 1. Edición a cargo de Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Alfaguara (Biblioteca Cortázar), pp. 17-23.

Julio Cortázar y los (post)surrealistas belgas: otro puente más entre el lado de acá y el lado de allá

Joel Vanbroeckhoven

En 1951, Julio Cortázar no fue el primer escritor argentino ni latinoamericano en irse a vivir a París. Sin embargo, algunos críticos esgrimieron ese hecho como un argumento de peso para demostrar su supuesta falta de conciencia nacional o continental. Buen polemista, en diversas oportunidades Cortázar alegaría que tal conciencia no podía depender del lugar de residencia (por ejemplo, Cortázar 2006 [1969]). La elección de los escenarios de sus obras literarias, situados tanto en Europa como en América Latina, demostraría su rechazo a concebir la identidad basándose en juicios *a priori* y en visiones estrechas de la realidad histórica. Pero la respuesta más clara, más tajante tal vez, la dio el escritor en *Rayuela*. En esta novela, el puente, tema recurrente en sus obras, se convierte en una metáfora multifuncional: unir dos países o dos continentes —el lado de acá y el lado de allá—, acercar a lectores y escritores, conciliar visiones sobre artes plásticas y escritura. Puentes múltiples, cuya extensa enumeración tal vez no pueda darse por concluida nunca.

Los críticos han revelado nuevos puentes al entrecruzar ideas, amistades, convergencias, connivencias conocidas en su individualidad, no así en sus interconexiones. Puentes, pero también choques: tanto en la vida de Cortázar como en sus textos unos son impensables sin los otros. Puentes que Cortázar mismo rompe, por ejemplo, con sus amigos Mario Vargas Llosa y Octavio Paz. Otro puente más: aquel en forma de vínculo sentimental entre un chico y el país en el que nació —un chico al que algunos de sus compañeros de la escuela primaria llamaban "el belgicano"—, un país en el que, según dijo, "nació por azar" (Cortázar 1977). ¿Habrá inducido aquel vínculo sentimental al autor argentino a identificarse con la estética de varios artistas y escritores del país de su nacimiento?

En los vastos estudios cortazarianos efectuados hasta la fecha, por extensos y completos que sean, se presta poca atención a los vínculos entre Julio Cortázar y los (post)surrealistas belgas.[1] De hecho, al analizar la relación de Cortázar con el surrealismo, estudios anteriores han tropezado con una dificultad interpretativa: las

[1] Con el término "(post)surrealistas belgas" nos referimos tanto a los surrealistas como a los postsurrealistas belgas. Más adelante se introduce una definición de estos últimos. Basta notar, por ahora, que los postsurrealistas pertenecen, en su mayoría, al periodo posterior a 1945.

posturas expresadas por el escritor en entrevistas, en ensayos y en su narrativa revelan una gran variedad de opiniones que, más de una vez, parecen ser contradictorias, lo que llevó a muchos críticos a formular conclusiones en sentidos bastante diversos. En vez de analizar los textos de Cortázar en función de un concepto homogéneo del surrealismo, los hemos cotejado con lo que hemos hallado sobre las relaciones del escritor con el (post)surrealismo belga, privilegiando tres ejes independientes de investigación.

En primer lugar, se han revisado la periodización y la evolución del surrealismo, desde su rebeldía inicial, a veces incomprensible para sus contemporáneos, hasta su transformación en una corriente mucho más aceptada por el mundo circundante, que permeó la vida social y promovió una estética nueva en el siglo. En segundo lugar, se ha dedicado una particular atención a las peculiaridades de algunos grupos del (post)surrealismo belga ante el movimiento surrealista francés, referente principal e histórico del surrealismo. En tercer lugar, se ha interrogado el camino recorrido por Cortázar durante el periodo de su formación como escritor. Nos interesó descubrir cuáles fueron los hitos en ese camino y, en particular, cuál fue la incidencia del surrealismo en la formación de su estética y cuáles fueron las relaciones que quiso mantener, posteriormente, con el surrealismo y los (post)surrealistas.

Además de exponer lazos y referencias cruzadas y revisitar estudios de hace décadas y otros más recientes, en este trabajo se rescatan algunas ideas sobre la literatura y se realizan algunas incursiones en el análisis literario. Gracias a hacer confluir en una visión diacrónica los datos hallados sobre los vínculos entre Cortázar y los (post)surrealistas belgas, hemos llegado a enunciar una tesis que nos parece nueva sobre la relación de Cortázar con el surrealismo. En la primera parte se presentará el surrealismo en los rasgos que interesan para los desarrollos ulteriores. En la parte siguiente, se centrará la atención en comentarios y opiniones de críticos sobre la relación de Cortázar con el surrealismo, así como en textos del mismo Cortázar. En la parte final, se expondrá lo que se ha podido recoger en lo concerniente a las relaciones de Cortázar con los (post)surrealistas belgas, antes de interpretar lo recogido y formular nuestra conclusión. Al abarcar una materia tan amplia, es evidente que no se han podido citar muchos estudios muy valiosos relacionados con nuestro tema. A nuestro entender, las conclusiones no se ven afectadas por la restricción aplicada.

Algunos apuntes sobre el surrealismo

Sin pretender agotar el tema, en este apartado se evocan los rasgos del surrealismo que resultan significativos para uno de los propósitos del trabajo: establecer la índole de las relaciones de Cortázar con los (post)surrealistas belgas.

En general, la crítica coincide en señalar que el movimiento surrealista nace como un puente neorromántico, en países y continentes diferentes, entre quienes se oponen a la racionalidad científica y técnica evidenciada en la Primera Guerra Mundial: "(Le surréalisme) [...] est, de tous les mouvements culturels de ce siècle, celui qui a porté à sa plus haute expression l'aspiration romantique à ré-enchanter le monde" (Löwy 2004: 193).[2] También muchos críticos coinciden en señalar que el surrealismo no es únicamente una corriente estética, ni una filosofía, ni un conjunto de técnicas o formas expresivas en lo literario, plástico, musical o cinematográfico. Como movimiento, pretende ofrecer una propuesta artístico-cultural que combina todos esos elementos junto con una propuesta de cambio social y político, y difunde una "cosmovisión", unas actitudes rebeldes, a la vez que subvierte las formas de creación artística con técnicas y formas expresivas nuevas —el automatismo, las imágenes oníricas, etc.— e introduce tanto en obras plásticas como literarias lo extraño, lo que choca con los hábitos y con lo familiar.

En esa propuesta global, marca de fábrica del surrealismo, pensamos que es útil distinguir *aspectos proyectivos* y *aspectos productivos*. Los aspectos productivos remiten sobre todo a las características de las obras creadas por el surrealismo o atribuidas a él y a las maneras de crearlas. Bajo el lema de aspectos proyectivos, nos referimos a lo que motivó a los creadores para adoptar dichas formas de expresión. Si por una parte, para comprender el surrealismo no se pueden separar las dos vertientes de su propuesta global —"cambiar el hombre, cambiar la vida"—, considerar la unidad de los dos aspectos, el proyectivo y el productivo, es insustituible para acercarse a sus producciones, ya sean literarias, plásticas u otras.[3]

Mientras el surrealismo desea generar choques en el mundo exterior y espanto en el mundo cultural (Nadeau 1964: 61ss.), como forma de afirmarse y de difundir su propuesta, muy pronto se verá confrontado con otra clase de choques: los conflictos entre sus propios miembros, que producen un historial de escisiones y exclusiones y han suscitado, particularmente en el caso del surrealismo francés, el interés de los críticos y del público en general. Si bien la historia del movimiento no les ha dado el mismo lugar, fenómenos similares se produjeron dentro de los distintos grupos surrealistas belgas, o entre ellos.

Además de lo que parece ser una peculiaridad del movimiento surrealista, muy tempranamente destacan otros choques acaecidos entre el movimiento surrealista

---

[2] "(El surrealismo) es, de todos los movimientos culturales de este siglo, aquel que ha llevado a su más alta expresión la aspiración romántica de reencantar el mundo" (traducción, PW).

[3] Muy probablemente, es así como debe interpretarse la advertencia de Max Ernst: "la cola no hace el collage", dirigida contra la tentación de creer que el uso de una técnica surrealista podría crear, por sí solo, una obra surrealista.

francés y varios grupos surrealistas belgas, llevando a estos a definir y practicar una o varias interpretaciones propias del surrealismo. A propósito del grupo de Bruselas escribe Paul Aron:

> Aparecieron tres grandes divergencias […]: los surrealistas belgas, en particular los de Bruselas, se distinguen por su concepción de la escritura (poco o nada de automatismo), sus convicciones políticas (rechazo de las vanguardias estética y social) y sus hábitos literarios (gusto por la marginalidad, incluso la invisibilidad) (Aron 1991: 9).[4]

Entre 1924 y 1940, esos disensos se manifestarán en determinados temas y momentos concretos, tanto en lo político como en lo estético.[5] Años después, también se registrarán conductas distintas ante la imposición del realismo socialista por el Cominform a los afiliados de los partidos comunistas: la mayoría de los franceses involucrados le darán la espalda al surrealismo y a Breton, mientras que Achille Chavée y otros miembros o simpatizantes del Partido Comunista Belga mantendrán tanto su adhesión al surrealismo como su afiliación política.

Hasta su tardía inclusión en una recensión de literatura belga de habla francesa (Quaghebeur), las producciones literarias de surrealistas belgas eran ignoradas por la Bélgica oficial y, por ende, por gran parte del mundo académico dentro y fuera de Bélgica. Fuera de los estudios publicados por actores del surrealismo en Bélgica, como los de Christian Bussy, Marcel Mariën y André Blavier, su historia y su peculiaridad no parecían tener mucho eco.[6]

Julio Cortázar: ¿un surrealista?

¿Es Julio Cortázar un surrealista? Esta pregunta, premisa obligada del desarrollo ulterior, también es el título y el tema de un estudio publicado por Evelyn Picón Garfield en 1975. La autora contrasta sus propias constataciones, y sus propias respuestas positivas, con el rechazo manifestado por Cortázar a ser calificado como surrealista. Señala, eso sí, algunas diferencias entre Cortázar y el surrealismo: "Para los

---

[4] Traducción, PW.

[5] En lo político: la actitud frente a la octavilla *Front Rouge* de Aragon; y en lo estético, la diferencia entre los "objets bouleversants" de Magritte y Nougé y los "objets surréalistes" de André Breton.

[6] En *Histoire du surréalisme* de Nadeau, muy profusa y detallada, se menciona a los surrealistas belgas solo de paso, por ejemplo, cuando participan en una reunión en París, pero sin referirse a esos percances.

que consideran el surrealismo un movimiento artístico cuya característica principal fue la escritura automática, Julio Cortázar realmente no tiene nada en común con los surrealistas" (Picón Garfield 1975: 247). Sin embargo, en un análisis detallado de la obra de Cortázar, constata la presencia de muchos recursos estéticos y de por lo menos treinta y dos temáticas propias del surrealismo. Además de comprobar el extraordinario conocimiento del surrealismo por parte de Cortázar, este hecho justifica, para la autora, la inclusión de Cortázar en el orbe de autores surrealistas. Concluye su estudio: "es surrealista, a pesar de sí mismo" (250). Por otra parte, deja sin tratar una posible influencia sobre Cortázar de otros grupos surrealistas argentinos, belgas u otros: "es necesario para leer y entender el mundo de Cortázar, tomar en cuenta la influencia del surrealismo francés" (12).

En una contribución posterior al estudio de Picón Garfield, Carlos Otaño, autor argentino que se identifica con el surrealismo en su país y ha creado un archivo en línea del surrealismo en español, enfatiza la necesidad de diferenciar tablas de criterios para artistas u autores, por una parte, y tablas de criterios para obras, por otra. Sin embargo, no explicita esos criterios,

> debido a la dispersión mundial del movimiento y al hecho de que no existe una mediación posible capaz de arbitrar respecto de *lo que es ser surrealista* y de lo que no lo es, de *lo que es surrealista* y de lo que no lo es, al entender que nadie podría arrogarse, *per se*, esta autoridad en el conocimiento [...] (Otaño 2013: s/p) (subrayado nuestro).

También Löwy rechaza una visión que restrinja el movimiento surrealista a una estética:

> El surrealismo no debe ser confundido con las llamadas "vanguardias artísticas" que fueron floreciendo sucesivamente por períodos cortos, como el fauvismo, el cubismo, el expresionismo, el futurismo, el dadaísmo, el expresionismo abstracto, el pop art, entre otras. El surrealismo es a la vez artístico, filosófico y político, como lo fueron el barroco y el romanticismo (Löwy 2016 [2012]: s/p).[7]

Semejantes definiciones del surrealismo por la negativa son bastante comunes entre las publicaciones de los surrealistas. Definir lo que es una obra surrealista parece ser la tarea más fácil de todas. Langowski cita los criterios propuestos por Paul Ilie con ese propósito. Menciona como principal "el efecto subjetivo" y precisa: "mundo extraño e inquietante", "misterio, incongruencia, absurdo". En un registro más objetivo, señala:

[7] Traducción, PW.

"irracionalidad […] basada en libre asociación" (Langowski 1982: 10-11). Nos interesa, finalmente, este comentario:

> Que estos resultados se deban a un puro automatismo, o a un intento deliberado y racional de crear un mundo incongruente o grotesco, las consecuencias estéticas son iguales (Langowski 1982: 11).

Tras analizar siete obras clave[8] de la producción literaria latinoamericana posteriores a 1945, llega a una conclusión general: "La presencia de elementos surrealistas en la novela hispanoamericana es un hecho innegable" (Langowski 1982: 15). Califica a *Rayuela* de "antinovela surrealista" refiriéndose a criterios muy parecidos a lo que hemos llamado la conjunción del aspecto productivo y el aspecto proyectivo:

> Se puede hallar en *Rayuela* no sólo las técnicas propuestas por los surrealistas, sino también un intento de cumplir con todas sus metas. Cortázar, uno de los autores más respetados, sostiene con convicción que, después de cinco décadas, los propósitos de los primeros surrealistas [...] todavía están vigentes (Langowski 1982: 14).

En la siguiente opinión, apunta a la influencia del surrealismo sobre la creación literaria después de 1945, más allá del árbol surrealista "ortodoxo". "[P]ocas veces nos referimos al grupo cerrado de escritores y artistas que seguía a Breton, sino al legado estético heredado de estos hombres" (Langowski 1982: 19). Y en esta opinión con la que concluimos las citas de este crítico, vemos otra vez confirmada no solo la importancia de no considerar el surrealismo únicamente como un movimiento de creadores, sino también las distintas formas de influencia que ejerció sobre creadores contemporáneos y posteriores. En este contexto, aún no encontramos ninguna mención explícita del postsurrealismo belga:

> Muchos críticos todavía insisten en limitar el estudio del surrealismo a solamente aquellos autores que tienen vínculos inequívocos con la escuela francesa. Otros lo han estudiado, y con razón creo, como un fenómeno general, que afecta a las obras de autores que nunca fueron seguidores de André Breton (Langowski 1982: 9).

---

[8] *La última niebla* (María Luisa Bombal), *El Señor Presidente* (Miguel Ángel Asturias), *Los pasos perdidos* (Alejo Carpentier), *Sobre héroes y tumbas* (Ernesto Sábato), *Rayuela* (Julio Cortázar), *Pedro Páramo* (Juan Rulfo), *La Casa Verde* (Mario Vargas Llosa).

Surrealistas y postsurrealistas belgas: una aproximación

"Tierra de surrealismo",[9] la provincia de Hainaut vio nacer el primero y el más significativo grupo surrealista valón.[10] Fundado en 1934 en La Louvière, con apenas seis miembros, Rupture organiza, en 1935, la segunda exposición internacional del surrealismo, hecho sorprendente para una ciudad industrial pequeña, de poca trascendencia en el panorama cultural del país, pues pudo reunir obras de artistas que han estado y estarán presentes en muestras de París, Bruselas y Londres.

En La Louvière otra vez, entre 1951-1953, Achille Chavée (1906-1969), André Balthazar (1934-2014) y Pol Bury (1922-2005) deciden reiniciar una actividad cultural vinculada a la corriente surrealista de los años 1934-1940, tal como muestra el cartel de la figura 1.[11]



Figura 1. Cartel de la Exposición Internacional de pintores surrealistas,
La Louvière, Centre Daily-Bûl.

---

[9] Título de una exposición organizada por el artista plástico Henry Lejeune en Ecaussinnes, Bélgica, en 1971.

[10] Valonia, hoy día concepto institucional ("la Región Valona"), se corresponde con la parte sur de Bélgica, de habla francesa; su nombre lo comparte con la familia de dialectos emparentados con el francés, preponderantes en esa región.

[11] A Achille Chavée se lo conocerá sobre todo por su poesía; a Pol Bury, que más tarde fuera autor de un retrato "cinetizado" de Cortázar, se lo considera en un primer momento como "delfín" de Magritte, pero muy pronto desarrollará una estética y un estilo propios; por su parte, André Balthazar se dedicará a la escritura de fragmentos literarios difíciles de clasificar, que mezclan con frecuencia lo textual y lo plástico.

En algún momento durante esos años, surgirán dos nombres: la fórmula Daily-Bûl, que se utilizará para actividades centradas en la publicación, y la Académie de Montbliart, nombre con el que se parodia a su antípoda, la muy formal Académie de Langue et Culture Française. La Académie de Montbliart era una denominación burlesca, además, para referirse a reuniones, de preferencia en los fines de semana, en una casita rústica de Montbliart, aldea rural a 50 km al sur de La Louvière. Los encuentros de Montbliart tendrán éxito: atraerán a literatos, artistas, músicos y ensayistas belgas y extranjeros, mezclarán fiestas y disertaciones sobre la cultura y el arte: ¿alguna lejana prefiguración del Club de la Serpiente?

Es conocida también la historia del grupo CoBrA, fundado en París el 8 de noviembre de 1948 por artistas provenientes de países "periféricos",[12] después de constatar el rechazo a su propuesta por el grupo de los artistas franceses, sometidos, algunos de ellos, a los dictados del Partido Comunista y a la línea del realismo socialista. CoBrA se mantendrá como estructura formal hasta 1951, con su programa inicial —conciliar innovación estética y continuación del legado del surrealismo en sus dos vertientes: experimentación estética y cambio social y político—, mientras que su espíritu seguirá con influencia más allá de esa fecha.[13] Entre los miembros belgas, destacan Christian Dotremont, poeta con incursiones en el terreno plástico ("pinturas-palabras") que en distintas oportunidades trató de enlazar las épocas con las ideologías, Pierre Alechinsky, que comienza su actividad de pintor, y Reinhoud (Reinhoud d'Haese), que pronto se desenvolverá como creador de esculturas de metal.

En la bisagra de la segunda mitad del siglo XX aparecen nuevas generaciones de artistas y literatos que se codean con el surrealismo. En América Latina, al analizar la producción de la nueva generación de poetas posteriores a 1950 en la Argentina, Graciela de Sola registra la impronta del surrealismo en la mayoría de ellos (De Sola 1967: 97). Por su parte, Melanie Nicholson cree poder encontrar en el contexto histórico propio de la Argentina motivos para usar el término "neosurrealismo" en relación con esa nueva generación de poetas.[14]

---

[12] Dinamarca, Bélgica y Países Bajos; la sigla reúne las iniciales de sus capitales: Copenhague, Bruselas y Amsterdam.

[13] El conjunto de determinantes estéticos y políticos que rodearon el nacimiento y la desaparición de CoBrA es bastante complejo. El resumen dado aquí sintetiza lo esencial desde nuestra perspectiva. Más detalles se encuentran, por ejemplo, en los fragmentos *Roue libre* y *Un réalisme nécrophage* (Alechinsky 1996: 41-50, 75-83; Canonne 2006).

[14] "[…] if at a given point surrealism is neither dead nor still alive, then it may exist in some third form that is the synthesis of the previous two. In brief, the shapes of second-wave or neo-surrealism […] are formed in full consciousness of the diminished nature of the original French movement, and in that awareness they find new and evolving sources of creativity" (Nicholson 2013: Location 5232-5239).

En el caso de las experiencias de La Louvière, que se extendieron durante casi treinta años, y de CoBrA, que duraron apenas dos, ambas iniciadas casi al mismo momento, preferimos llamar postsurrealistas a aquellas agrupaciones que no son formalmente parte del surrealismo oficial y presentan una serie de características distintivas. En primer lugar, surgen después del primer periodo del surrealismo, considerando que este cubre desde 1924 (publicación del Primer Manifiesto del Surrealismo; aparición del primer número de la revista *La Révolution Surréaliste*) hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial. En segundo lugar, si bien pertenecen a una nueva generación, una mayoría de sus integrantes, se reconozcan o no a sí mismos como surrealistas o postsurrealistas, mantienen una relación más o menos orgánica con grupos surrealistas del primer periodo gracias a la participación de algún surrealista del periodo anterior. En tercer lugar, valoran el legado del surrealismo, y en particular concuerdan con sus aspectos proyectivos y productivos, pero lo consideran como punto de partida, no como síntesis acabada, y buscan formas de seguir profundizando la reflexión iniciada por el surrealismo.[15] De esa forma, muchas veces sin proponérselo, actúan en el entorno social, político y cultural como transmisores del surrealismo. En cuarto lugar, participan en redes de colaboración, o las crean, con artistas surrealistas de todas las opiniones, o solo con simpatía hacia el surrealismo, rechazando todo tipo de exclusividad.

Para apreciar mejor lo propio de las agrupaciones postsurrealistas, conviene evocar brevemente la diversidad de grupos e individuos relacionados, directa o indirectamente, con el surrealismo: existen, además, otras agrupaciones surrealistas "oficiales", creadas o "resurrectas" a partir de los años cincuenta, cuya marca distintiva principal es el reconocimiento del liderazgo de Breton (por ejemplo, Phases con Édouard Jaguer, en Francia, y el grupo reunido en torno a Jacques Lacomblez y la revista *Edda*, en Bélgica).

Los postsurrealistas también se diferencian de otros grupos más o menos autónomos que se definen a sí mismos como surrealistas, por ejemplo, Joyce Mansour, en algunos casos sin haber tenido una relación orgánica con el movimiento surrealista representado por Breton. Y a los postsurrealistas cabe distinguirlos de una no tan pequeña cohorte de artistas individuales que siguieron identificándose con el surrealismo, a pesar de haber sido marginados o excluidos del movimiento surrealista oficial, como Antonin Artaud y Paul Delvaux, entre otros.

---

[15] Alechinsky escribe un comentario en el que esboza una de tales reflexiones: "Cobra trouve une de ses principales sources dans le surréalisme. Il s'en écarte. L'automatisme de celui qui s'exprime est autant physique que psychique, expliquait Jorn dans son Discours aux pingouins (Cobra 1 Copenhague 1949). Pour lui, l'image peinte procédera toujours d'une interdépendance de l'image et de la pensée, l'une modifiant l'autre et réciproquement, jusqu'au stop final" (Alechinsky 1996: 45).

Todos ellos, hijos reales o putativos del surrealismo, probablemente tienen, por lo menos, una característica común: de una manera u otra, han contribuido a que el surrealismo haya marcado profundamente la mayor parte de la creación artística de la segunda mitad del siglo xx. También han contribuido a que se establezca una relación de tipo nuevo entre el movimiento surrealista como entidad formalmente organizada y sus creadores: el primero ha dejado de ser el referente único, el que define lo que es surrealista y lo que no lo es, quien es surrealista y quien no lo es.[16]

Julio Cortázar: lecturas del surrealismo francés

Los comentarios y juicios emitidos en un apartado anterior sobre la relación de Cortázar con el surrealismo se basan en una determinada visión del surrealismo, pero interesa saber: ¿se ajusta esa visión con la visión que él mismo propagó en su narrativa, en sus ensayos, en entrevistas?

En *Teoría del túnel*, Cortázar analiza la evolución de la literatura occidental hasta el surrealismo y el existencialismo. En una frase bien conocida, distingue la cosmovisión y los productos del surrealismo, lo que quisiéramos llamar aspecto proyectivo y aspecto productivo, respectivamente. Concuerda, sin duda, con las visiones de Otaño y de Löwy: "Surrealismo es ante todo *concepción del universo* y no sistema verbal (o antisistema verbal; lo verbal se remite siempre al método, al instrumento" (Cortázar 2006 [1947]: 101). Otras citas de la misma *Teoría del túnel*, o del texto corto escrito en ocasión de la muerte de Antonin Artaud, parecen expresar una insatisfacción con respecto al surrealismo como movimiento. Pero esa insatisfacción puede perfectamente entenderse como un desencantarse de Cortázar ante el abandono de la cosmovisión por determinados artistas surrealistas y su posterior evolución en un sentido comercial:

> […] lo digo para los jóvenes supuestamente surrealistas, que tienden al tic, a la determinación típica, que dicen "esto es surrealista" como quien le muestra el ñu o el rinoceronte al niño, y que dibujan cosas surrealistas partiendo de una idea realista deformada, teratólogos a secas; es ya tiempo de que se advierta cómo a más surrealismo corresponden menos rasgos con etiqueta surrealista (relojes blandos, giocondas con bigote, retratos tuertos premonitorios, exposiciones y antologías) (Cortázar 2006 [1948]: 202).

---

[16] Otro ejemplo de esa nueva situación lo proporciona el título de una exposición en Viena e Innsbruck, en 1969: "Surrealisten ohne Surrealismus, Surrealismus ohne Surrealisten" ("Surrealistas sin surrealismo, surrealismo sin surrealistas").

Por otra parte, en un comentario sobre el surrealismo como "cadáver viviente", afirma:

> Cuidado con este vivísimo muerto que viste hoy el más peligroso de los trajes, el de la falsa ausencia, y que, presente como nunca, allí donde no se lo sospecha, apoya sus manos enormes en el tiempo para no dejarlo irse sin él, que le da sentido (Cortázar 2006 [1949]: 223).

Citas muy críticas, en *Rayuela*, ponen de manifiesto un disentir con el propósito del surrealismo en torno al lenguaje. Pueden entenderse como un llamado a seguir con el programa de innovación y reflexión crítica iniciada en 1924:

> —No se trata de una empresa de liberación verbal —dijo Etienne—. Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa del Occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta [...]. Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. No sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja. Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad. Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (y Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos) no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo (Cortázar 1968a: 502-503).
>
> Por supuesto, Morelli no cree en los sistemas onomatopéyicos ni en los letrismos. No se trata de sustituir la sintaxis por la escritura automática o cualquier otro truco al uso. Lo que él quiere es transgredir el hecho literario total, el libro si querés. A veces en la palabra, a veces en lo que la palabra transmite. Procede como un guerrillero, hace saltar lo que puede, el resto sigue su camino. No creas que no es un hombre de letras (Cortázar 1968a: 508).

En este último fragmento, se pueden apreciar, a la vez, el distanciamiento ante el recurso del automatismo (aspecto productivo) y la voluntad de seguir en la vía de "poetizar la vida" (aspecto proyectivo). La transgresión del hecho literario global, hasta del libro mismo, ya estuvo enunciada en la *Teoría del túnel*, donde se prolonga en actividades extraliterarias, como fue planteado por Löwy. En este punto también podemos reconocer nuevamente la fidelidad de Cortázar al aspecto proyectivo del surrealismo, que

> [...] en la generación perteneciente a la década 1910-1920 asume la forma agresiva de la destrucción y reconstrucción sobre nuevas bases.
> [...]
>
> Es significativo que el dadaísmo se propusiera abiertamente una empresa de dislocación, de liquidación de formas. A ello seguiría el surrealismo como etapa de liquidación y destrucción de fondos [...].
> [...]
>
> Nada menos pueril que el hecho de que el dadaísmo prefiriera hacer poemas recortando un diccionario y agitando las palabras en un sombrero, y que el surrealismo reclamara una actividad extra-libresca, romper la jaula dorada de la literatura tradicional, sustituir la poesía de álbum por la vida poética (Cortázar 2006 [1947]: 56-57).

En particular, formula así el balance de la escritura automática: "No puede decirse que la tentativa de escritura automática haya tenido más valor que el de ilustración y alerta [...]" (Cortázar 2006 [1947]: 71).

En torno al lugar que cabe otorgarle al lenguaje, resulta difícil imaginar mayor contraste que aquel entre el pasaje crítico ya citado, en el que el protagonista Etienne se refiere a los surrealistas (Cortázar 1968a: 502-503), y este pasaje del *Second Manifeste du Surréalisme* que probablemente Cortázar conocía muy bien:

> Qui dit expression, dit, pour commencer, langage. Il ne faut donc pas s'étonner de voir le surréalisme se situer tout d'abord presque uniquement sur le plan du langage... (Breton 1930: 101).

Otros comentarios en la *Teoría del túnel* giran explícitamente en torno a los retos que se le plantean al surrealismo en su evolución posterior a la Segunda Guerra Mundial. Aquí aparece una convergencia con lo que anotamos anteriormente sobre la periodización del surrealismo:

> No digo nada nuevo si señalo que los surrealistas de la primera hora han acabado casi siempre traicionándose, cediendo poco a poco a la vocación por una determinada actividad artística o literaria (Cortázar 2006 [1947]: 102).
>
> En nuestra posguerra, el surrealismo conserva apenas prestigio de actividad en cumplimiento, y es perceptible que su creación ha pasado de los fines generales del movimiento a los productos parcelados de letras y artes (Cortázar 2006 [1947]: 103).

> Toda novela contemporánea con alguna significación acusa la influencia del surrealismo en uno u otro sentido (Cortázar 2006 [1947]: 104).
>
> El surrealismo en acto no es el que se desprende de la maciza dialéctica de un André Breton o un Juan Larrea; sus "manifiestos" son como un programa de concierto: la música principia después... (Cortázar 2006 [1947]: 125).

Con estas citas, no pretendemos realizar un estudio de la *Teoría del túnel* ni agotar la problemática de la postura de Cortázar ante el surrealismo. Solo pensamos haber logrado dar constancia de algunas convergencias y divergencias entre Cortázar y el surrealismo, a saber, su adhesión al aspecto proyectivo; su convicción de que los creadores de su época deben quedar libres para interpretar y desarrollar más adelante el aspecto productivo, con la libertad y la obligación de abrir nuevas vías, dejando de lado experimentos fallidos; su deseo de "poetizar la vida"; su apuesta por una estética que no le dé la preponderancia absoluta a la palabra; su juicio y su actitud independientes ante las instancias del surrealismo oficial, como lo demuestra su elogio a Artaud, un excluido del surrealismo francés, y su rechazo a la escritura automática. Más adelante veremos cómo se superponen estas posturas de Cortázar con aquellas correspondientes al (post)surrealismo belga.

Cortázar, lector del surrealismo argentino

Según su propio testimonio, el primer contacto de Cortázar con el surrealismo se produjo a los 18 años, con la lectura de *Opium*, de Jean Cocteau (Cortázar 1986: 58).

Habiendo señalado algunos aspectos de la relación entre Cortázar y el surrealismo, sería interesante aclarar cuáles han sido las fuentes de la originalidad de su visión sobre el movimiento. Otra formulación de la misma pregunta: ¿se puede encontrar, en el historial de su acercamiento al surrealismo, algo —un vínculo, un ejemplo, una lectura— en que se haya basado el propio Cortázar para desarrollar una independencia de criterios frente al surrealismo francés, ya sea a través de los grupos del surrealismo argentino o de otros, por ejemplo, los del postsurrealismo belga?

En sendos estudios sobre el surrealismo en la Argentina, Maturo (2015: 90) y Nicholson (2013) relatan la historia del primer núcleo surrealista en Buenos Aires, fundado por Aldo Pellegrini en 1926. Las actividades de este grupo despertaron cierto eco, pero poco seguimiento en la vida cultural argentina, hasta 1945-1950. Ese primer grupo se recuerda, sobre todo, por haber dado a conocer textos del surrealismo mediante traducciones o contribuciones propias. Traducciones que se publicaban, también, en editoriales de Buenos Aires y en la revista *Sur*.

Sí hay, por otra parte, indicios de contactos múltiples de Cortázar, a partir de su llegada a Europa, con varios surrealistas: franceses, belgas, latinoamericanos, en París o por el mundo, y posteriormente, de forma específica, con poetas argentinos catalogados como surrealistas (por ejemplo, Roberto Juárroz, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik).

Estudios como los ya citados de De Sola y Nicholson, al analizar la recepción del surrealismo en América Latina, muestran, efectivamente, tanto la influencia determinante por parte del surrealismo francés como la gran originalidad con que se ha desarrollado en América Latina, en un contexto cultural, social y político diferente, con una tradición de corrientes estéticas distintas y una reapropiación original de los contenidos del surrealismo.

Esas determinaciones, por interesantes que sean, no nos permiten alcanzar una visión simple, clara, directa de cómo ni tampoco de por qué Cortázar llegó a su visión original y propia sobre el surrealismo antes de 1950. Para el periodo posterior a esa fecha, se constata que el escritor se relaciona mucho con determinados postsurrealistas, pero, aparte de las citas de *Rayuela*, se expresa poco sobre el tema.

Testimonios recogidos por Jaime Correas (Correas 2014: 38) entre los exalumnos de Cortázar y análisis de apuntes conservados en la Universidad Nacional de Cuyo indican que el futuro escritor aprovechó sus clases para profundizar su conocimiento del surrealismo. Lo hizo aparentemente por iniciativa personal y poco antes de abandonar el profesorado para dedicarse a la escritura.

Refiriéndonos a los elementos de periodización del surrealismo señalados anteriormente, podríamos inferir que el surrealismo revistió su mayor importancia durante la fase de la formación de Cortázar como escritor. En ficciones y ensayos publicados en años posteriores, nos parece que Cortázar da por zanjada la discusión sobre el surrealismo, de modo que podríamos considerarlo como un postsurrealista, es decir, como uno de los "transmisores" que, habiendo absorbido el legado del surrealismo, empezaron a utilizarlo en su creación literaria o plástica, y no siempre sintieron la necesidad de referirse a ese legado por su nombre. Dichos transmisores pudieron actuar incorporando el programa surrealista dentro del cuerpo social, contribuyendo así al desarrollo de esa modernidad que, indudablemente, lleva un sello surrealista. Y eso, aun cuando esos mismos transmisores se quitasen la insignia lo antes posible.

Tal vez sea apropiado recordar, a esta altura, dos frases de Paul Nougé y un comentario de Paul Aron:

> Exégètes, pour y voir clair, RAYEZ le mot surréalisme (Nougé 1956: 6).

> Le surréalisme —qui fait long feu—, en tant que doctrine autonome, en tant que méthode spécifique, *n'existe pas*. Mais, fait historique, ce feu illumine encore le paysage intellectuel jusqu'à l'horizon (Nougé 1956: 284) (cursiva en el original).

> Pour le [= le surréalisme] comprendre, il faut […] aussi voir comment, en aval, il participe à la constitution de ce que le xxe siècle a appelé sa modernité (Aron 2010: 4).

Cortázar y el (post)surrealismo belga: una serie de encuentros no fortuitos

El punto de partida de esta investigación fue la supuesta presencia de Cortázar en Montbliart. Robert Desessarts registra, en una monografía sobre los escritores de la provincia de Hainaut, los nombres de participantes en sesiones de la Academia de Montbliart:

> La Academia de Montbliart es una institución con "estatutos flexibles" y "móviles imprecisos", donde sesionan Scutenaire, los hermanos Piqueray, Alechinsky, Dotremont, Robert Willems, André Blavier, Jean Raine, Irine, Mariën, Claude Haumont, François Jacqmin, Jacques Meuris, André François, Henri Storck, Jacques Richez, Arrabal, Chaissac, Marcel Béalu, Maurice Henry, Noël Arnaud, Jean Tardieu, Julio Cortázar y Topor [...] (Desessarts 1999: 34-35).[17]

Sin embargo, la participación de Cortázar en Montbliart ha sido desmentida por el testimonio de A. Balthazar (2011), quien señala, por una parte, contactos reales y múltiples de Cortázar con el Daily-Bûl y, por otra, la existencia de una red de artistas y escritores, surrealistas, postsurrealistas y otros, como se constata en los documentos que se presentan a continuación. En ellos se ilustran también los contactos entre el universo narrativo cortazariano y corrientes postsurrealistas belgas.

El análisis textual viene en auxilio del crítico, pues permite establecer paralelismos evidentes, por ejemplo, entre *Rayuela* y el Manifiesto del Daily-Bûl. Al yuxtaponer dos fragmentos de *Rayuela,* de los Capítulos 95 y 71 respectivamente, en los que habla Morelli, con dos citas provenientes de *Linéaments de la pensée Bûl*,[18] se observa una sorprendente convergencia de planteos:

> Ce qui distingue ici la pensée bûl de toutes les autres formes de pensée est à peine évident : il semble qu'elle est, **par définition**, irréductible à tout exposé logique, à toute condensation rationnelle (Daily-Bûl 1985: 19) (énfasis en el original).

> […] por completo ininteligibles para el oído racional y para toda lógica dualista y binaria […] (Cortázar 1968a: 489).

---

[17] Traducción, PW.

[18] Ese texto sirve de manifiesto del Daily-Bûl, y fue redactado por Marcel Havrenne en 1957, o sea, dos años antes de la fecha señalada como inicio de la redacción de *Rayuela.*

> [...] quand les univers transcendants ou parallèles au nôtre viennent à faire défaut, elle [la pensée Bûl] se donne à charge d'en inventer d'autres, qui ne soient pas moins utiles ou moins étonnants que ceux qui ont disparu (Daily-Bûl 1985: 19).

> Puede ser que haya otro mundo dentro de éste, pero no lo encontraremos recortando su silueta en el tumulto fabuloso de los días y las vidas, no lo encontraremos ni en la atrofia ni en la hipertrofia (Cortázar 1968a: 434-435).

La Fosse de Babel (figura 2) presenta los resultados de una sesión de juego inspirada por los "Cadáveres exquisitos".[19] Participaron André Balthazar, Italo Calvino, Julio Cortázar y Joyce Mansour, invitados por Reinhoud.

LA FOSSE DE BABEL

André Balthazar, Italo Calvino, Julio Cortazar et Joyce Mansour, ont capté des bribes de conversation, éventées par une foule née sous la plume de Reinhoud sans, toutefois, identifier les bouches responsables. A vous de jouer. Vous trouverez des phrases volantes sur papier adhésif, découpez-les, distribuez les rôles à votre gré : le dialogue est création du désir.

Figura 2. Reinhoud, *La Fosse de Babel*. Editions Daily-Bûl et André Balthazar, 1972. Permiso de reproducción facilitado por Dauphine d'Haese.

[19] En ese juego, no propiamente surrealista ni tampoco inventado por el surrealismo, cada participante escribe un trozo de frase sin que haya acuerdo previo sobre el tema. El primer juego resultó en la frase: "El cadáver - exquisito - beberá - el vino - nuevo"; para una explicación ver, p. ej., Aron (2010: 24-25).

En 1968, el Daily-Bûl publica *Histoires de Cronopiens et de Fameux* en el número 24 de las "Poquettes Volantes" (figura 3), versión abreviada[20] de *Historia de Cronopios y Famas*, traducida al francés por Laure Guille-Bataillon e ilustrada con dibujos de Pierre Alechinsky. No hay otra versión francesa hasta la publicación de *Histoires de Cronopes et de Fameux* por Gallimard, nueve años más tarde.

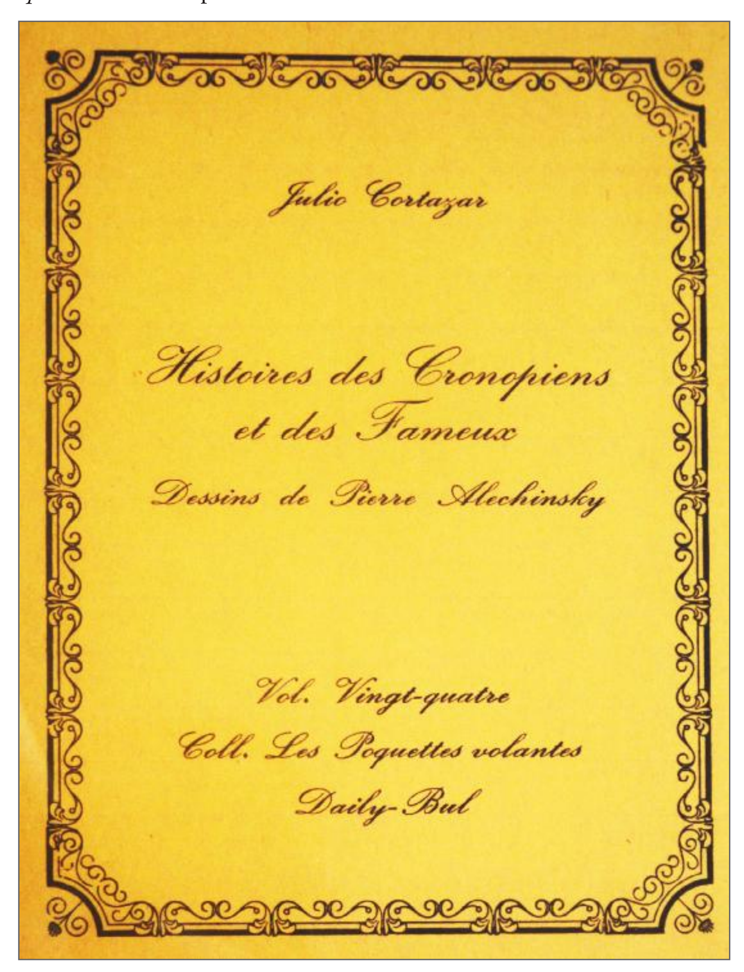


Figura 3. Editions Daily-Bûl et André Balthazar.
Permiso de reproducción facilitado por Jacqueline Balthazar-Wins.

[20] Contiene ocho fragmentos: "Voyages", "Les explorateurs", "Commerce", "Histoire", "Le journal au jour le jour", "Perte et récupération du cheveu", "Thème pour une tapisserie", "Préambule aux instructions pour le remontage d'une montre".

En *Último Round*, su primer libro-*collage,* Cortázar mezcla textos, fotografías, poesías, fragmentos ensayistas, relatos breves y numerosas ilustraciones gráficas, y muestra su interés por un recurso propio de los surrealistas, conforme con el propósito de trascender las fronteras entre géneros.[21] *Último Round* contiene tres fragmentos o relatos breves relacionados directamente con artistas belgas: "País llamado Alechinsky" (Alechinsky), "Diálogo de las formas" (Reinhoud) y "Siestas" (Delvaux).[22]

Este último relato constituye un esfuerzo novedoso por trascender las diferencias entre pintura y escritura. Siendo el arte pictórico un arte estático, en el que difícilmente se puede adivinar (por parte del público) o representar (por parte del artista) un antes o un después, Cortázar aprovecha el carácter sugestivo de las imágenes pintadas, percibidas directamente por la mente, y lo combina con el carácter dinámico del texto, en el que la imagen no se muestra nunca, solo puede ser sugerida, pero donde la narrativa ahonda en el antes y el después. Intriga, escenario y protagonistas de "Siestas" son creados por Cortázar a partir de los detalles de las obras pictóricas representadas. En "Diálogo de las formas" encontramos un ejercicio literario más tradicional: el comentario, muchas veces descriptivo de las obras, lleva al lector a interesarse por la plástica en sí, o por la plástica en cuanto causa de los sentimientos evocados por el escritor. En "Siestas" no hay tal propósito: la obra plástica es el detonador o el desatador de la narrativa, su fuente de inspiración, y las imágenes se hacen presentes directamente en el texto. Tres protagonistas apuntan a las tías del pintor, sus nombres remiten implícitamente a tres figuras femeninas del surrealismo. Otros diálogos entre protagonistas del fragmento citan y usan detalles pictóricos mostrados en el libro-*collage* para expresar sus sentimientos y dudas (Speratti-Piñero 1975: 545). ¿No había dicho Morelli: "Le gustaría dibujar ciertas ideas, pero es incapaz de hacerlo" (Cortázar 1968a: 425)? Y de Magritte, se dijo que buscaba "[p]enser la peinture, peindre la pensée" (Roselaer 2012: 41).

Entre los contribuyentes del libro-*collage,* llama la atención la gran presencia de artistas belgas: de un total de 87 obras plásticas reproducidas (pinturas, esculturas, acuarelas), 61 son de artistas belgas seleccionados por Cortázar a quienes se puede considerar surrealistas, postsurrealistas o afines al surrealismo.

---

[21] Más tarde, Cortázar desarrollará esta forma expresiva de manera privilegiada con Julio Silva. En *Último Round* también se encuentra un dibujo de Antonio Seguí, quien ilustró obras de A. Balthazar publicadas en Daily-Bûl.

[22] Delvaux, considerado surrealista por gran parte del público, no lo era para muchos surrealistas belgas. Un motivo de ese ostracismo parece haber sido la aceptación por el pintor de una cátedra en la Academia de Bellas Artes de Bruselas. André Breton, sin embargo, lo invitó a exponer en París en 1938 y en 1959. Compleja, la tarea de definir criterios de pertenencia al surrealismo…

En 1967, Alechinsky envía seis dibujos a una amplia red de amigos y les pide que busquen un título para cada dibujo. Cortázar es uno de ellos, y figura en una lista que incluye a surrealistas y postsurrealistas franceses, belgas y latinoamericanos.[23]

Cortázar y los surrealistas belgas ante los Manifiestos de Breton

Recordemos la definición del automatismo (écriture automatique, automatisme) dada por André Breton en el primer manifiesto del surrealismo, en 1924:

> Automatisme psychique par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale (Breton 1924: 36).

Muy temprano, los surrealistas de Bruselas se distanciaron públicamente de la concepción de la escritura automática vehiculada por Breton; así en *Correspondances*[24] número 16 (Rouge), "Réflexions à voix base":

> La défiance que nous inspire l'écriture ne laisse pas de se mêler d'une façon curieuse au sentiment des vertus qu'il lui faut bien reconnaître.
> [...]
> "Les mots sont sujets à se grouper selon des affinités particulières, lesquelles ont généralement pour effet de leur faire recréer le monde sur son vieux modèle."

---

[23] A continuación, la lista completa: Karel Appel, Philippe Audoin, Enrico Baj, André Balthazar, Roger Blin, Yves Bonnefoy, Pol Bury, Michel Butor, Roger Caillois, Italo Calvino, Achille Chavée, Hugo Claus, Guillaume B. Corneille, Julio Cortázar, Gudmundur Erro, Pierre Faucheux, Gaston Ferdière, Carlos Fuentes, Alberto Gironella, Julien Gracq, Uffe Harder, Maurice Henry, Luc de Heusch, Friedensreich Hundertwasser, Eugène Ionesco, Jacqueline de Jong, Asger Jorn, Alain Jouffroy, Wifredo Lam, René Magritte, Joyce Mansour, Roberto Matta, E. L. T. Mesens, Jean Messagier, Robert Muller, Maurice Nadeau, François Nourissier, Jean Paulhan, Andre Pieyre de Mandiargues, Marcel y Gabriel Piqueray, Ernest Pirotte, Jacques Putman, Jean Raine, Reinhoud, Jean-François Revel, Maurice Rheims, Christiane Rochefort, Claude Roy, Antonio Saura, Jean Schuster, Louis Scutenaire, Philippe Sollers, Kurt Sonderborg, Philippe Soupault, Yasse Tabuchi, Walasse Ting, François Truffaut, Jan Voss (Alechinsky 1996: 25-26).

[24] Extraordinario destino para una publicación que constó de unas veintidós entregas, todas ellas de una sola octavilla, muchas veces en un lenguaje igualmente críptico, referidas por su número y por el color del papel en que se imprimían, con una tirada de apenas cien ejemplares, y con un método de difusión singular: se mandaban por correo a destinatarios elegidos selectivamente por su pertenencia al mundo de la cultura.

> Une semblable clairvoyance demeure sans doute le gage de quelque rupture profonde, imprévisible (Nougé, en Bussy 1972: 266-267).

Estas palabras bastante crípticas de Paul Nougé, autor de Rouge número 16, han recibido un esclarecimiento idéntico en los comentarios de Jan Baetens (refiriéndose a Léon Somville) y de Christian Bussy (entrevistando a Marcel Mariën):

> Near the end of Red 16, Nougé quotes from Breton's essay on dream objects, "*Introduction au discours sur le peu de réalité*", [...] but in such a way that Breton's sentence, originally part of a defence of automatic writing, can as well be read as a rationale for Nougé's (and Brussels surrealism's) alternative method of constructing disturbing verbal objects, with intention. Breton and Nougé later returned to the debate on automatic writing, the latter to reiterate his position, the former to nuance his (Baetens 2013: 465).

> Car Nougé n'y (= l'écriture automatique) perçoit qu'une forme déguisée de littérature, à quoi il oppose comme une fin de non-recevoir une remarque faite antérieurement par Breton lui-même, et qui accuse l'ambiguïté de ses théories, la fragilité de sa propre doctrine (Bussy 1972: 22).

En su análisis de la influencia de tres pintores belgas sobre la obra de Cortázar,[25] Ema Susana Speratti-Piñero señala la convergencia entre el deseo de Magritte de "sabotear nuestros hábitos", con sus *objets bouleversants*, y la proclama de Morelli que busca quebrar los hábitos mentales, mirando las cosas bajo un ángulo diferente. Estos fines están bastante alejados de lo que Breton propone con sus *objets surréalistes* (Speratti-Piñero 1975: 551-553). Corresponde tal vez a un estudio futuro analizar la relación entre imagen, palabra, lenguaje, significante, significado. Es legítimo esperar que tal estudio revele otros elementos objetivos de convergencia entre Cortázar y los surrealistas belgas.[26]

La existencia de congruencias objetivas entre artistas o corrientes no siempre basta para probar relaciones o influencias. La publicación reciente del borrador de una conferencia titulada "Lo fantástico y lo real en la literatura latinoamericana de nuestros

---

[25] Los tres pintores son James Ensor, Paul Delvaux y René Magritte. En más de treinta fragmentos de la obra cortazariana, Speratti-Piñero encuentra un eco de uno o varios cuadros de los tres pintores. Su estudio no establece correspondencia explícita con las peculiaridades del surrealismo belga; en varios pasajes citados, el vínculo se establece fácilmente.

[26] Falta espacio, sin embargo, para desarrollar este aspecto, como también la idea de que lo lúdico también unió a Cortázar y a los (post)surrealistas belgas, tal como lo demuestra la figura 4.

días", planificada para noviembre de 1983 en Bruselas, y que Cortázar no pudo pronunciar por encontrarse enfermo, trae evidencia de que el escritor era consciente de esa convergencia. Ese hallazgo constituye un gran incentivo para seguir investigando determinados aspectos que solamente pudieron ser esbozados en el curso de este artículo, y que merecen un tratamiento en mayor profundidad. Allí Cortázar escribe:

> [...] mi oficio de escritor le debe mucho a una Bélgica en la que ciertos aspectos de su literatura y de sus artes responden a mi vocación natural, que es la de lo fantástico como exploración de la realidad, no para escapar de ésta sino para avanzar en el conocimiento de sus posibles parámetros, para enriquecerla como la cultura belga la ha enriquecido transgrediéndola y forzándola desde tanta pintura, tanta poesía y tanta narrativa. Yo era muy joven cuando conocí la obra de un Magritte, cuando entré en el mundo demoníaco de Ghelderode, leí a los surrealistas de este país y me asomé al mundo obsesionante de Paul Delvaux, para no citar más que a unas pocas figuras de proa. Y eso, allá en mi Buenos Aires tan remoto con respecto a Bélgica, no hizo más que confirmarme en la seguridad de que las cosas suelen no ser lo que parecen, y ayudarme a buscar mi camino propio bajo la luz de esos fanales que me acompañarán siempre (en: Bernárdez/Álvarez Garriga 2014: 106).



Chers Pol Bury et André Balthazar, vous voyez que dans Marelle, mon " alter ego " Morelli avait déjà répondu à votre enquête - en 1960 !

Rien à ajouter.

Bien à vous

Julio Cortazar

↓

107

Ecrit par Morelli à l'hôpital :

La plus grande qualité de mes ancêtres est d'être morts; j'attends modestement mais orgueilleusement le moment d'hériter d'eux cette vertu. J'ai des amis qui ne manqueront pas de m'élever une statue où ils me représenteront penché bouche bée sur une mare où il y aura de petites grenouilles authentiques. En glissant une pièce de monnaie dans une fente on me verra cracher dans l'eau, et les petites grenouilles s'agiteront effarouchées et coasseront pendant une minute et demie, temps suffisant pour que la statue perde tout intérêt.

(-113)

Figura 4. Le Daily-Bûl (1981): *Autotombes*. La Louvière, p. 32.

Conclusión

Diversos autores coinciden en calificar gran parte de la obra de Cortázar de surrealista, y cada uno aplica sus propios criterios de evaluación; unificar los criterios propuestos no es una tarea fácil, pero todos ellos se sitúan dentro de lo que hemos llamado el aspecto productivo del surrealismo.

A los recursos del surrealismo, Cortázar antepone la cosmovisión del surrealismo. Con el término "cosmovisión", parece referirse al aspecto proyectivo, o sea, a la visión ontológica, al propósito de transformar el mundo y la vida haciendo depender el aspecto productivo de aquel aspecto proyectivo.

Es por ello pertinente reconocer la impronta del surrealismo en Cortázar, el papel de este como mediador de tesis surrealistas, su distancia frente a los grupos surrealistas establecidos, su acercamiento a otros artistas, escritores y figuras cercanos al postsurrealismo o "rebeldes" frente a la rigidez de la organización oficial. Sus concepciones del lenguaje, de la creación literaria, de la relación entre géneros artísticos, de lo fantástico[27] hacen que se lo sitúe más cerca de los (post)surrealistas belgas que del surrealismo francés oficial.

Sin pretender, de ninguna manera, que el (post)surrealismo belga haya constituido una matriz de la obra o de la estética de Cortázar, creemos que este estudio de sus lazos con los (post)surrealistas belgas contribuye a completar, y a darle así mayor coherencia a la imagen que se tiene de Cortázar y de su relación con el surrealismo en general.

Agradecimientos

Agradezco, en primer lugar, a la Universidad de Lieja, Departamento de Literatura Hispánica, por la invitación al coloquio internacional "Julio Cortázar lector y traductor", organizado en el centenario de su natalicio, y en particular a Patricia Willson, la coordinadora de este volumen, por su labor de revisión y corrección de esta contribución, así como por sus traducciones de las citas. Asimismo, agradezco a la Embajada y a la Consejería de Cultura de la República Argentina en Bélgica, por la grata cooperación en ese año. También agradezco a los postsurrealistas belgas, a sus amigos y familiares, por haber contribuido con sus testimonios y por conceder los derechos de publicación de las ilustraciones. No quiero olvidar tampoco a mis amigos: hispanistas, lingüistas y participantes de tertulias, por su estímulo, sus consejos y su ayuda en la preparación de este texto.

---

[27] Este punto, que no ha podido ser tratado aquí, requiere un estudio especial, que queda por hacer.

Bibliografía

Alechinsky, Pierre (1996): *Hors cadre - Choix de textes.* Bruxelles: Labor.

Arias Careaga, Raquel (2014): *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político.* Madrid: Silex.

Aron, Paul (1991): "Les groupes littéraires du surréalisme", en *Textyles. Revue des lettres belges de langue française* 8: *Surréalismes de Belgique*. Bruxelles: Textyles-éditions.

Aron, Paul/Bertrand, Jean-Pierre (2010): *Les 100 mots du surréalisme*. Paris: Presses Universitaires de France.

Baetens, Jan/Kasper, Michael (2013): "The Birth of Belgian Surrealism: Excerpts from *Correspondance* (1924-25)", en *PMLA* 128. 2, pp. 452-267.

Balthazar, André (2011): Entrevista personal, 25 de enero de 2011.

Bernárdez, Aurora/Álvarez Garriga, Carles (eds.) (2014): *Cortázar: de la A a la Z, Un álbum biográfico.* México: Alfaguara.

Breton, André (1985 [1962]): *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard.

Bussy, Christian (1972): *Anthologie du surréalisme en Belgique*. Paris: Gallimard.

Canonne, Xavier (2006): *Le surréalisme en Belgique 1924-2000.* Bruxelles: Fonds Mercator.

Correas, Jaime (2014): *Cortázar en Mendoza: Un encuentro crucial.* Buenos Aires: Alfaguara.

Cortázar, Julio (1968a): *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.

— (1968b): *Histoires des Cronopiens et des Fameux.* Dessins de Pierre Alechinsky. La Louvière: Editions Le Daily-Bûl.

— (1977): Entrevista por Joaquin Soler Serrano, Programa *A fondo*, Radio Televisión Española, 20 de marzo, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/> (última consulta 04/04/2016).

— (1986): *Entretiens avec Omar Prego*. Trad. F. Rosset. Paris: Gallimard/Folio/Essais.

— (1995): *Último Round*. Madrid: Debate.

— (2006 [1947]). "Teoría del túnel", en *Obra Crítica*, Edición a cargo de Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 45-125.

— (2006 [1948]): "Muerte de Antonin Artaud", *Obras completas VI. Julio Cortázar. Obra Crítica*. Edición a cargo de Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 201-203.

— (2006 [1949]): "Un cadáver viviente", en *Obras completas VI. Julio Cortázar. Obra Crítica*. Edición a cargo de Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 222-223.

— (2006 [1969]): *Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar*, en *Obras completas VI. Julio Cortázar. Obra Crítica*. Edición a cargo de Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 399-422.

Daily-Bûl (1985): *1955/1985, 30 années d'éditions et d'activités*. La Louvière: Daily-Bûl.

Desessarts, Robert (1999): *Sur les pas des écrivains en Hainaut*. Bruxelles: Les Éditions de l'Octogone et Le Point sur la ligne.

De Sola, Graciela (1967): *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina.* Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Fernández Naval, Francisco X. (2014): *O soño galego de Julio Cortázar*. Orense: Linteo.

Langowski, Gerald John (1982): *El surrealismo en la ficción hispanoamericana.* Madrid: Gredos.

L'ARC (1980): "Julio Cortázar", en *Revue trimestrielle* 80, Aix-en-Provence, 4ème trimestre.

Löwy, Michael (2004): "Charge explosive: Le surréalisme comme mouvement romantique révolutionnaire", en *Europe* 900, pp. 192-202.

— (2016 [2012]): "Surrealism in 2012, Texts, Situation of the International Surrealist Movement from the 1960's to Today", <https://www.facebook.com/surrealistrevolution/posts/472314616287166> (última consulta 10/10/2018).

Mariën, Marcel (1979): *L'activité surréaliste en Belgique.* Bruxelles: Lebeer-Hoffman/Le Fil Rouge.

Maturo, Graciela (2015): *El surrealismo en la poesía argentina.* Buenos Aires: Prometeo Libros.

Nadeau, Maurice (1964): *Histoire du surréalisme*. Paris: Editions du Seuil (Coll. Points Essais).

Nicholson, Melanie (2013): *Surrealism in Latin American Literature: Searching for Breton's Ghost* (Kindle Locations: 1-5819). London: Palgrave Macmillan. Kindle Edition.

Nougé, Paul (1956): *Histoire de ne pas rire*. Bruxelles: Les lèvres nues.

Otaño, Juan-Carlos (2003): "Archivo del Surrealismo en la Argentina, Comentarios sobre la evolución del Surrealismo", <http://www.archivosurrealista.com/Acercade.html> (última consulta 04/04/2016).

Picón-Garfield, Evelyn (1975): *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos.

Quaghebeur, Marc, *et al.* (1982): *Alphabet des lettres belges de langue française*. Bruxelles: Association pour la promotion des Lettres belges de langue française.

Roselaer, Jacques (2012). *L'étincelle surréaliste, L'image surréaliste dans les lettres et les manuscrits*. Musée des lettres et manuscrits de Bruxelles. Bruxelles: Editions Avant-propos.

Speratti-Piñero, Ema Susana (1975): "Julio Cortázar y tres pintores belgas: Ensor, Delvaux, Magritte", en *Nueva Revista de Filología Hispánica* 24. 2, pp. 541-553.

Valenzuela, Luisa (2014): *Entrecruzamientos Cortázar – Fuentes / Fuentes – Cortázar.* Buenos Aires: Alfaguara.

Cortázar lector (leedor) y la polémica con Arguedas

Evangelina Soltero Sánchez

En 1980, *Cuadernos Hispanoamericanos* dedicaba el número de octubre-noviembre íntegramente a la persona y obra de Julio Cortázar. En sus páginas aparecía la entrevista que Sara Castro-Klarén le hiciera al escritor expresamente para este volumen de homenaje. Aquella entrevista se titulaba "Julio Cortázar lector. Conversación con Julio Cortázar".

El acercamiento que hago a Cortázar en estas páginas es, aparentemente, el mismo, "Cortázar lector". Sin embargo, el análisis que llevo a cabo no tiene su raíz en aquella entrevista en la que Cortázar contaba unos 66 años. En ella, Castro-Klarén hace una serie de preguntas conducentes a tratar el acto de lectura desde una perspectiva "físico-social" (Castro-Klarén 1980: 11), como las califica la crítica, y que son aproximadamente las siguientes: ¿cómo y dónde consigue los libros que lee?, ¿cuándo y en qué espacios lee?, ¿qué queda del lector juvenil?, ¿es capaz de dejar un libro a medias o se obliga a terminarlo aunque no responda a las expectativas de prelectura?, ¿bajo qué criterios selecciona sus lecturas?, ¿tiene interés por las publicaciones periódicas de cualquier tipo (prensa, revistas científicas, filosóficas, …)?, ¿se prepara de algún modo a la hora de acercarse a leer un libro teniendo en cuenta el género del mismo?, ¿cómo pesa su labor como traductor a la hora de leer?, ¿los escritores franceses e ingleses son leídos en su idioma o en traducciones? El reportaje tiene en todo momento muy presente *Rayuela* y las reflexiones y declaraciones de Horacio Oliveira, *leído* como voz de los intereses literarios de Cortázar, entre ellos el de reivindicar a través de su novela la importancia del lector en el acto creador; por otra parte, la entrevistadora busca descubrir si la actitud de Cortázar como lector se inscribe dentro de los parámetros de un "lector macho"[1] siguiendo el término acuñado por el mismo Cortázar. También es interesante ver cómo en ocasiones Cortázar rechaza la sugerencia de la entrevistadora en torno a que su actitud lectora debe ser compleja por el tipo de literatura que produce, a lo que él responde que su disposición y modo de lectura es mucho más simple y confortable (quizás menos impostada) que la que Castro-Klarén le sugiere, y que se acerca al libro con curiosidad de lector más que con actitud de crítico literario o censor.

---

[1] Me parece interesante al respecto cómo Sara Castro-Klarén le formula esta pregunta, que reproduzco a continuación: "¿Existiría algún paralelo entre el lector macho, es decir, edificador de un orden, con el escritor capaz de destruir la literatura para conseguir desde ahí elaborar una nueva obra? ¿Qué tipo de lector (hembra/macho) eras tú, digamos, al leer *Don Quijote*, *Dr. Fausto*, […]?" (Castro-Klarén 1980: 19-20).

A lo largo de la conversación, se desgranan nombres y títulos que en ocasiones son propuestos por Castro-Klarén, mencionando a escritores o poéticas que la crítica argentina estima que se hallan entre las influencias de escritura de Cortázar, como si quisiera confirmarse a sí misma que las *presencias*[2] que había detectado como lectora crítica en la obra cortazariana realmente están allí, y buscara ser refrendada por el escritor.

Teniendo en cuenta esta entrevista, me remonto más atrás para hablar de un Cortázar leedor[3] y defensor de ciertas líneas de lectura. Un Cortázar algo más joven que para entonces ya se había ganado el respeto de la crítica y se había asentado como uno de los más importantes intelectuales hispanoamericanos (o latinoamericanos) de la segunda mitad del siglo xx, y que buscaba ganarse el respeto absoluto de sus compañeros americanos de profesión no solo en el campo intelectual, sino también en el político.

El Cortázar lector que recorre estas páginas es el que en 1967, con 53 años, publicara la "Carta abierta a Roberto Fernández Retamar (Acerca de la situación del intelectual latinoamericano)", abriendo públicamente una especie de caja de Pandora que puso en la palestra el enfrentamiento entre dos líneas ideológicas muy distintas a la hora de acercarse a la literatura en América Latina: la "línea telúrica" (en palabras de Cortázar) frente a la llamada "nueva narrativa", que tenía en el argentino uno de sus mayores exponentes.

Presento aquí, hasta donde cabe, una lista de artistas (mayoritariamente escritores) y lecturas que ofrece Julio Cortázar en aquella "Carta…" y en otros textos relacionados con ella. Lista ecléctica, latinoamericana e internacional, conservadora y vanguardista, clásica y contemporánea, que muestra cuán lejos podía estar de aquellos artistas contemporáneos a él que se inscribían dentro de una corriente artística, podríamos decir, más regionalista. Para ello es necesario un contrapunto que, en esta ocasión, será José María Arguedas, con quien Cortázar tuvo una de las polémicas literarias más importantes en la literatura latinoamericana del siglo xx. Con la polémica y con Arguedas doy comienzo real a este "Cortázar leedor".

La polémica

En un fragmento del diario de José María Arguedas, integrado en su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), en la entrada correspondiente al día

---

[2] La cursiva es mía.

[3] Prefiero utilizar este término que, aunque en desuso, creo que desacraliza la figura del escritor en tanto lector a los ojos de la academia; es en este modo desacralizante que quisiera aproximarme a Cortázar en estas páginas.

13 de mayo de 1968, el escritor peruano comenta su visita a una boîte-teatro chilena en la que representaban danzas y cantos del país para un público carente de respeto hacia el folclore (o al menos así lo percibía él), y compara esta actuación con algunas "fiestas andinas del Perú", sinceras muestras del sentir del pueblo indígena; seguidamente, y sin transición, hace referencia al sentimiento de respeto que esas celebraciones andinas pueden despertar en algunos escritores hispanoamericanos:

> Estoy seguro de que a don Alejo también le llegaría mucho esas fiestas […]. En cambio, ese Carlos Fuentes no entendería bien, creo. Perdónenme los amigos de Fuentes, entre ellos Mario (Vargas Llosa) y este Cortázar que aguijonea con su "genialidad", con sus solemnes convicciones de que mejor se entiende la esencia de lo nacional desde las altas esferas de lo supranacional. Como si yo, criado entre la gente de don Felipe Maywa, metido en el *oqllo*[4] mismo de los indios […], dijera que mejor, mucho más esencialmente interpreto el espíritu, el apetito de don Felipe, que el propio don Felipe. ¡Falta de respeto y legítima consideración! […] (Arguedas 1997a: 13-14).

La opinión de Arguedas sobre Cortázar (y dejo de lado el comentario sobre Carlos Fuentes, pues no viene ahora al caso) tiene su origen en la mencionada "Carta abierta a Roberto Fernández Retamar (Acerca de la situación del intelectual latinoamericano)", que el escritor argentino publicara en 1967.

Las opiniones expuestas en esa carta provocaron un gran malestar en José María Arguedas, como queda mostrado en el fragmento arriba reproducido. La supuesta ofensa vino dada, especialmente, de la siguiente declaración de Cortázar:

> El telurismo […] me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano; puedo comprenderlo y admirarlo en quienes no alcanzan, por razones múltiples, una visión totalizadora de la cultura y de la historia, y concentran todo su talento en una labor "de zona", pero me parece un preámbulo a los peores avances del nacionalismo negativo cuando se convierte en el credo de escritores que, casi siempre por falencias culturales, se obstinan en exaltar los valores del terruño contra los valores a secas, el país contra el mundo, la raza (porque en eso se acaba) contra las demás razas. ¿Puedes tú imaginarte a un hombre de la latitud de un Alejo Carpentier convirtiendo la tesis de su novela citada [*Los pasos perdidos*, E.S.S.] en una inflexible bandera de combate? Desde luego que no, pero los hay que lo hacen, así como hay circunstancias en la vida de los pueblos en que ese sentimiento del retorno […] puede derivar en una exaltación tal de lo propio que, por contragolpe lógico, la vía del desprecio más insensato se

---

[4] Pecho.

> abra hacia todo lo demás. Y entonces ya sabemos lo que pasa, lo que pasó hasta 1945, lo que puede volver a pasar (Cortázar 1967: 61-62).

Esta crítica al telurismo produjo en Arguedas una reacción verbalmente violenta en contra de Cortázar, que el escritor peruano explicitó en otros textos, además del anteriormente citado, y que originó una polémica entre ambos escritores.[5] Considero que la declaración de Cortázar —al menos las primeras líneas— no debería haber sido tomada como una ofensa personal, o cuanto menos no debería haber provocado una respuesta tan feroz y dolida en Arguedas. No obstante, el final del fragmento no puede dar menos que escalofrío, ya que esa literatura de la "exaltación de lo propio" es descrita (nada sutilmente) como un medio de difusión de una ideología fascista, tal y como se infiere de ese "lo que pasó hasta 1945". Quizás fuera esto lo que hiciera responder a Arguedas tan virulentamente, teniendo en cuenta que admiraba y profesaba ese "nacionalismo literario" que podría parecer comparable con el que Cortázar atacaba. Con su réplica, Arguedas reaviva el debate sobre las literaturas nacionales *versus* las literaturas cosmopolitas ("supranacional[es]" en palabras de Cortázar), e incluso parece resucitar la discusión en torno a "civilización y barbarie", controversia que no había muerto y que, bajo distintos ropajes, se venía dando desde 1845[6] hasta el presente de ambos escritores.[7]

Dicha polémica tuvo el desarrollo textual que a continuación se detalla:

– Julio Cortázar, "Carta abierta a Roberto Fernández Retamar (Acerca de la situación del intelectual latinoamericano)", *Casa de las Américas*, 45, noviembre-diciembre 1967.[8]

---

[5] Para una información más completa sobre la polémica, pueden consultarse, entre otros, los estudios de Ana María Barrenechea (1995), Mabel Moraña (2010), Mauricio Ostria (2000), Mario Vargas Llosa (2004) y Vera Broichhagen (2012). Me alejo de los análisis vertidos en ellos ya que todos, de un modo u otro, se centran más en qué se dijeron, en la descripción de los contenidos de los artículos firmados por los dos escritores y en el contexto en el que se inscriben. Lo que quisiera destacar en estas páginas es, como indiqué al inicio, cómo se muestra Cortázar como leedor a través de los nombres de escritores y de títulos que ofrece en las páginas relacionadas con la polémica.

[6] Año de publicación de *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, de Domingo Faustino Sarmiento.

[7] Sin embargo, insisto en que las líneas de la carta de Cortázar no constituyen necesariamente un ataque al escritor peruano, quien, sin embargo, respondió como si su nombre y apellido hubieran figurado en las páginas del argentino. Cortázar no fue explícitamente ofensivo con Arguedas hasta la entrevista que concedió a la revista *Life* poco tiempo después.

[8] Se publicó previamente en dos entregas en el semanario argentino *Primera Plana* el 14 de mayo (281) y el 21 de mayo (282). La carta está fechada el 10 de mayo de 1967.

–José María Arguedas, "Diario I", en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, entradas de los días 10 a 17 de mayo de 1968.[9]
–Julio Cortázar, "Julio Cortázar: un escritor y su soledad", *Life en español*, 7, abril 1969.
–José María Arguedas, "Diario III", en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, entradas de los días 18 a 20 de mayo de 1969.
–José María Arguedas, "Polémica entre dos escritores: Arguedas/Cortázar", *Marcha*, 30 de mayo de 1969.
–Julio Cortázar, "Revolución en la literatura y literatura en la revolución (I)", *Marcha,* 9 de enero de 1970; y "Revolución en la literatura y literatura en la revolución (II)", *Marcha,* 16 de enero de 1970.[10]

Estos son, básicamente, los textos que conforman la polémica.[11] Arguedas muere en diciembre de 1969 y Cortázar no vuelve a hacer mención a él y a esa polémica hasta unos años más tarde, en 1973, en el ensayo "Neruda entre nosotros" y, posteriormente, en 1980, en el ensayo "Los caminos de un escritor". Lo volverá a nombrar, junto a otros escritores hispanoamericanos, en 1984 en el ensayo "El lector y escritor bajo las dictaduras en América Latina".

Vuelvo ahora al texto generador de la polémica, en el que Cortázar respondía a un pedido de Fernández Retamar: una reflexión sobre "la situación del intelectual latinoamericano contemporáneo", tema sobre el que versaría el número 45 de *Casa de las Américas*.

---

[9] Este primer diario apareció publicado en la revista *Amaru*, 6, abril-junio de 1968.

[10] Editados luego por Siglo XXI de México bajo el título "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar" (Cortázar 2003 [1970]). Estos dos textos responden a uno de Óscar Collazos, "La encrucijada del lenguaje", publicado en la revista *Marcha* el 30 de agosto y el 5 de septiembre de 1969. En este artículo, Collazos critica la "mistificación del hecho creador" y la "utilización de estructuras narrativas procedentes de la novelística europea y norteamericana", palabras estas últimas del propio Cortázar.

[11] Probablemente, la polémica fue más alimentada por quienes rodearon a Arguedas y Cortázar que por ellos mismos, quienes no estaban alejados ideológicamente en lo que a la realidad política del momento se refiere: el apoyo a la Revolución Cubana por parte de ambos no puede ser cuestionado. Si Cortázar lo difunde más, la discreción de Arguedas no denota un rechazo; ejemplo de ello son las palabras que le dedica a Cuba y su presente político en el *Diario I* en referencia al espectáculo folclórico que había ido a ver en Chile y al que me he referido un poco más arriba: "Y maldecíamos juntos estas cosas que son fabricaciones de los 'gringos' para ganar plata. Todo eso es para ganar plata […]. Se desmariconarizará lo mariconizado por el comercio, también en la literatura […]. Pruebas de eso, de lo renovado, de lo desenvilecido encontré en Cuba" (Arguedas 1997a: 13).

Ateniéndose a las fórmulas del género epistolar (querido al narrador rioplatense y recurrente a lo largo de los siglos XIX y del XX como máscara del ensayo), Cortázar explicaba cómo la Revolución cubana y su primera visita a la isla, en enero de 1963, le habían hecho tomar conciencia de que no podía eludir durante más tiempo el hecho de ser un "intelectual latinoamericano". Según el pedido de Fernández Retamar, la respuesta de Cortázar debía centrarse en el compromiso político del escritor latinoamericano en general y de Cortázar en particular, no solo respecto de Cuba, sino de toda América. Sin embargo, esta cuestión va pasando a segundo plano frente a una reflexión en torno a la literatura latinoamericana contemporánea. Nunca desaparece la reflexión en torno a la situación política del continente, pero esta queda en el trasfondo y resuena como un río profundo. Al inicio de la carta, Cortázar se ciñe al tema solicitado: "creo que los hechos cotidianos de esta realidad que nos agobia (¿realidad esta pesadilla irreal, esta danza de idiotas al borde del abismo?) obligan a suspender los juegos, y sobre todo los juegos de palabras" (Cortázar 1967: 59), pero rápidamente deriva hacia la reflexión literaria a la que hacía referencia al criticar corrientes existentes en la narrativa latinoamericana inclinadas hacia una temática más regionalista y proponer otras con vocación cosmopolita y universalista.

Lo dicho hasta ahora constituye el intento de esbozar los lineamientos generales de la polémica. En lo que sigue, se buscarán las huellas de "Cortázar leedor", ese lector que se revela en los ensayos de la polémica, y se compararán esos rasgos con las propuestas de lectura de José María Arguedas, para llegar finalmente a la conclusión de que ambos contendientes no estaban tan lejos como se podría pensar.

El leedor

Inicio el recorrido con una pregunta que Cortázar se hace (y le hace a Fernández Retamar) en la carta:

> ¿No te parece en verdad paradójico que un argentino casi enteramente volcado hacia Europa en su juventud, al punto de quemar las naves y venirse a Francia, sin una idea precisa de su destino, haya descubierto aquí, después de una década, su verdadera condición de latinoamericano? (Cortázar 1967: 61).

La pregunta no ofrece claves de lectura, aparentemente, pero ese reconocimiento de su "verdadera condición de latinoamericano" desde fuera del continente hay que interpretarla, cuanto menos, como una autoinscripción en el grupo de escritores que se descubren plenamente latinoamericanos cuando salen de América Latina: Alfonso Reyes, Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Arturo Uslar Pietri, Jorge

Luis Borges y, más tarde, Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa,[12] entre otros. Sobre todos ellos ofrece comentarios Cortázar a lo largo de su obra crítica.

En esta carta, la primera mención a una obra literaria y a un autor es a *Los pasos perdidos* y a Alejo Carpentier; y hace además una referencia a *Doña Bárbara* como ejemplo de literatura "telúrica o nacional".

Más adelante, Lezama Lima, autor no muy querido por las altas esferas de la Cuba revolucionaria, será mencionado como ejemplo de un escritor capaz de americanizar (y cubanizar) "todos los elementos de una cultura que abarca desde Parménides hasta Serge Diaghilev" (Cortázar 1967: 64).[13] Y casi al final del texto, nombra al argentino Ezequiel Martínez Estrada, en una misma línea con Albert Camus, como representantes ambos de una postura intelectual, un compromiso ético que difiere de esa otra forma de compromiso que implica la acción directa:

> […] a ningún escritor le exijo que se haga tribuno de la lucha que en tantos frentes se está librando contra el imperialismo, en todas sus formas, pero sí que sea testigo de su tiempo como lo querían Martínez Estrada y Camus (Cortázar 1967: 65).

Nombres de escritores no hispanoamericanos también se dan cita en la carta a Fernández Retamar: Paul Valéry, al cual sigue admirando como poeta pero que ya no es guía literario como lo fuera en décadas anteriores. Ahora son escritores como

---

[12] La tradición de escribir sobre la cuestión continental o nacional por parte de un americano que se encuentra fuera de la nación o del continente se inaugura de manera oficial con el Inca Garcilaso de la Vega en el siglo XVI, y se asienta en el siglo XIX con ejemplos como los de Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento, José Mármol o el mismo José Hernández.

[13] Las primeras críticas a la poesía de Lezama Lima y al grupo Orígenes por parte del gobierno revolucionario se formularon en 1959 en el diario *Revolución* y en *Lunes*, y fueron realizadas por Manuel Díaz Martínez, Raimundo Fernández Bonilla, José Baragaño y un aún ilusionado revolucionario, Heberto Padilla, entre otros. Este último escribía en "La poesía en su lugar": "José Lezama Lima terminó ya. Como Agustín Acosta, como Pichardo Moya, como todos esos poetas mediocres que han desenterrado la avidez de análogo de Cintio Vitier, su nombre quedará en nuestras antologías ilustrando las torpezas de una etapa de transición que acabamos de cancelar en 1959" (Padilla 1959: 5). Nueve años más tarde fue Padilla el denostado por la intelectualidad oficial cubana. Se trataba de las voces intelectuales más extremistas de la Revolución que, en palabras de Lisandro Otero, constituían "un grupúsculo ambicioso de poder que se parapetó en el semanario *Lunes* de *Revolución*" (en 1971 Lisandro Otero fue uno de los "enemigos" de Heberto Padilla). No obstante, Lezama aguantó el envite e incluso llegó a publicar en *Lunes*; véanse al respecto, entre otros, Montero (1991) y Mirabal/ Velazco (2011); mantuvo a partir de entonces lo que podríamos llamar un perfil bajo, que no perjudicaría sus intereses literarios y su estética y que, al propio tiempo, no le crearía demasiados problemas con el sistema.

Malraux y Camus los que interesan a Cortázar por el compromiso que asumen con el mundo que los rodea, que encuentra cabida en sus respectivas literaturas, en las que el escritor no se manifiesta "como tribuno" de las causas político-sociales sino como "testigo de su tiempo". Cortázar también hace referencia en las páginas de la carta a Waldo Frank —al que le debe un primer acercamiento a Cuba desde una actitud de compromiso— gracias a la lectura de *Cuba, isla profética* (1961).

Alude también en la carta a su experiencia de interpretación de pinturas de Giotto y de Velázquez, así como del pintor y escritor cubano Samuel Feijóo, intelectual que representa, según Cortázar, ese "telurismo" que él mismo rechaza: "El telurismo como lo entiende entre ustedes un Samuel Feijóo, por ejemplo, me es profundamente ajeno por estrecho, parroquial y hasta diría aldeano" (Cortázar 1967: 61).

Es mucho más extensa la lista de nombres y obras que ofrecen más una idea de sus filias y de sus fobias que de las posibles influencias que pudieran dejar en su escritura.

Por su parte, Arguedas, en una respuesta en cierto modo privada a la carta, ofrece en el *Diario I* un listado de escritores (narradores principalmente) y textos que ejemplifican sus amores y odios literarios. Se siente cercano a Carpentier y al García Márquez de *Cien años de soledad,*[14] a João Guimarães Rosa, a Nicanor Parra y a Juan Rulfo; incluso Emilio Adolfo Westphalen, Javier Sologuren y José Revueltas entran dentro del grupo de autores vivos y conocidos por el peruano que son, en mayor o menor medida, dignos de su respeto. Por otro lado, manifiesta el mayor de los desprecios hacia Fuentes y Cortázar, y un sentimiento ambiguo hacia Vargas Llosa. Con respecto a los escritores extranjeros que menciona para demostrar su capacidad de lectura y comprensión de otras literaturas, no americanas, Arguedas escribe:

> Así somos los escritores de provincias, estos que de haber sido comidos por los piojos, llegamos a entender a Shakespeare, a Rimbaud, a Poe, a Quevedo pero no el *Ulises*. […] En esto de escribir del modo como lo hago ahora ¿somos distintos los que fuimos pasto de los piojos en San Juan de Lucanas y el "Sexto", distintos de Lezama Lima o Vargas Llosa? […] Todos somos provincianos, don Julio (Cortázar). Provinciano de las naciones y provinciano de lo supranacional [...] (Arguedas 1997a: 21).

Otra cuestión que lleva a Arguedas a intensificar el tono polémico es su interpretación de que Cortázar está defendiendo una "profesionalización" de la escritura (algo

[14] Refiriéndose al escritor colombiano y a *Cien años de soledad* dice: "Ése cuenta cosas del ser humano de este Continente, del individuo muy contaminado con los pareceres y modos de ser de Europa, cuenta con la fantasía y certidumbre con que Carmen contaba historias de osos y culebras. Absolutamente cierto y absolutamente imaginado. Carne y hueso y pura ilusión" (Arguedas 1997a: 16-17).

que este no hace ni en la carta ni en la entrevista publicada en *Life*).[15] Siguiendo esta línea de pensamiento, Arguedas clasifica a los escritores en dos grupos: aquellos que hacen de la literatura una profesión y a quienes rechaza, y aquellos para los que la escritura es un acto "mágico-poético" y que son dignos de respeto y admiración. Adscribe al primer grupo a Balzac, Dostoievski, Fuentes, Vargas Llosa, Cortázar, Neruda y Molière; al segundo pertenecen Rulfo, García Márquez, Vallejo[16] y Cervantes.[17]

La distancia y el desdén respecto de escritores como Fuentes o Cortázar aparece en declaraciones como la siguiente: "Carlos Fuentes es mucho artificio, como sus ademanes. De Cortázar sólo he leído cuentos. Me asustaron las instrucciones que pone para leer *Rayuela*. Quedé, pues, merecidamente eliminado, por el momento, de entrar en ese palacio" (Arguedas 1997a: 12).

Hasta aquí, algunas de las declaraciones de ambos entre finales del año 1967 y mediados del año 1968: las de Cortázar en la carta a Fernández Retamar, las de Arguedas en el diario que forma parte de la novela.

Aunque en esa carta Cortázar había calificado a *Life* de herramienta del imperialismo norteamericano, en abril de 1969 acepta ser entrevistado por la revista *Life en español* si esta accede a que el entrevistado controle absolutamente el texto que va a publicarse. Cortázar justifica su aparente cambio de actitud diciendo que se trata de realizar "una incursión en territorio adversario" (Cortázar 1969: 45).

En la entrevista, Cortázar responde a una serie de preguntas que ha consensuado con la entrevistadora, Rita Guibert. Tomando ese cuestionario como hilo conductor, Cortázar produce un texto a caballo entre el ensayo y la proclama política, en el cual explica su concepto de socialismo, su fe en los cambios que trae consigo la Revolución cubana, su preocupación de que el sistema revolucionario anteponga la maquinaria burocrática y de interés de partido al individuo,[18] su visión abierta y universalista de la literatura y su disgusto con las declaraciones vertidas contra él por Arguedas.

---

[15] En esa entrevista, Cortázar se presenta como un escritor no profesional: "En Europa, donde el escritor es frecuentemente un profesional [….], mi actitud de aficionado suele dejar perplejos a editores y amigos. La verdad es que la literatura con mayúscula me importa un bledo" (Cortázar 1969: 49).

[16] El respeto y admiración hacia César Vallejo (uno de los pocos poetas a los que da cabida en su lista) ya quedó plasmado en el artículo que Arguedas publicara en 1939 en *La Prensa* de Buenos Aires, "Entre el kechwa y el castellano: la angustia del mestizo".

[17] En el adelanto de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* publicado en *Amaru*, aparece en esta lista de escritores no profesionales también Juan Carlos Onetti, que será eliminado de la lista en la edición definitiva, publicada en 1971 por Losada.

[18] Un ejemplo de ello fue el caso de Heberto Padilla, detenido y encarcelado en marzo de 1971 por orden de Fidel Castro por antirrevolucionario. El hecho se produce un año y medio después del último texto de Cortázar incluido en la polémica ("Literatura en la revolución

De nuevo menciona a escritores y obras que han de incluirse en su nómina de leídos y lecturas, algunos de los cuales son utilizados para mostrar cómo entiende el socialismo:

> [...] entiendo que el sistema socialista es el único que puede llegar alguna vez a proyectar al hombre hacia su auténtico destino; parafraseando el famoso verso de Mallarmé sobre Poe (me regocija el horror de los literatos puros que lean esto) creo que el socialismo, y no la vaga eternidad anunciada por el poeta y las iglesias, transformará al hombre en el hombre mismo (Cortázar 1969: 46).[19]

No son solo Mallarmé y a través de él Poe los que le sirven para proclamar las virtudes del socialismo y el envenenamiento que produce el capitalismo; también Marlowe y Goethe son traídos a colación para defender su conducta como "ente moral" y la aceptación de la entrevista a ser publicada en *Life*.[20] Conforme avanza la entrevista, otros intelectuales van apareciendo y otras influencias pueden ir detectándose en las respuestas de Cortázar. Quizás una de esas influencias sea la del Martí de *Nuestra América*, el que habitaba en las entrañas del monstruo y avisaba del peligro que corría la América hispana. Y como Martí, Cortázar llega a afirmar: "me enorgullece que mis libros y los de mis colegas se traduzcan en Estados Unidos, donde sé que tenemos lectores y amigos, y jamás me negaré a un contacto con los auténticos valores del país de Lincoln, Poe y Whitman" (Cortázar 1969: 48).

Páginas más adelante enumera, como "en otras ocasiones", a los autores que influyeron en él:

> [...] de Julio Verne a Alfred Jarry, pasando por Macedonio, Borges, Homero, Arlt, Garcilaso, Damon Runyon, Cocteau (que me hizo entrar de cabeza en la literatura contemporánea), Virginia Woolf, Keats (pero éste es terreno sagrado, numinoso, y ruego al linotipista que no escriba luminoso), Lautréamont, S.S. Van Dine, Pedro Salinas, Rimbaud, Ricardo E. Molinari, Edgar A. Poe, Lucio V. Mansilla, Mallarmé, Raymond Roussel, el Hugo Wast de *Alegre* y *Desierto de*

---

y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar", diciembre, 1969). Para un estudio en profundidad del llamado "caso Padilla", ver Casal (1971) y Edwards (1973). Para un análisis de la postura asumida por Cortázar respecto de este caso, ver Gilman (2003).

[19] Cortázar se refiere aquí al verso inicial del poema de Mallarmé "Le tombeau d'Edgar Poe", que dice: "Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change".

[20] Cortázar necesita justificarse, explicar por qué aceptó la proposición de *Life*, ya que la revista estadounidense era denostada por los intelectuales de izquierda de la época, que la consideraban un órgano de publicidad del gobierno norteamericano. El propio Cortázar la había censurado dos años antes en su "Carta abierta a Fernández Retamar".

> *piedra*, el Charles Dickens del *Pickwick Club.* […]; en todo caso se advertirá que no nombro a prosistas españoles, sólo utilizados por mí en caso de insomnio con la excepción de *La Celestina* y *La Dorotea*, y tampoco italianos, aunque las novelas de D'Annuzio siguen viajando por mi memoria. Se me ha preguntado por una posible influencia de Onetti, Felisberto Hernández y Marechal. Los dos primeros me agarraron ya grandecito, y en vez de influencia hubo más bien rejunta tácita, ninguna necesidad de conocerse demasiado para saber cuáles eran los cafés y los tangos preferidos; de Marechal algunos críticos han visto el reflejo en *Rayuela*, lo que no me parece mal ni para don Leopoldo ni para mí (Cortázar 1969: 50).

Y también están Platón, Lewis Carroll, Karl Marx, Bob Dylan (como lectura musical),[21] Shakespeare, Antonioni (lectura cinematográfica y crítica de su visionado de la película *Blow-up*, basada en el cuento "Las babas del diablo"), Vargas Llosa, *Madame Bovary*, la *Odisea*, el *Canto General* de Neruda, García Márquez, Carlos Fuentes, Quevedo, André Breton, el fotógrafo Man Ray, el pintor Marcel Duchamp, Rulfo, Carpentier, Asturias, Lezama, Paz, el editor Maurice Nadeau, Susan Sontag, Néstor Sánchez, Ovidio, Dante, la "literatura regionalista" *vs*. "literatura latinoamericana" y, por fin, José María Arguedas.

Recoge Cortázar el guante que Arguedas le lanzara en *Amaru* por medio del adelanto de la publicación del *Diario I*. Se siente molesto por el ataque recibido, por la acusación de traidor a lo genuinamente americano que el peruano le hace, por recordarle que él también es "provinciano" aunque lo sea de lo "supranacional". En un largo párrafo centrado de manera casi exclusiva en la polémica entre ambos, Cortázar también defiende a otros escritores contemporáneos que hablan de la tierra americana pero sin plegarse para ello a un discurso literario de "obediencia folklórica" (Cortázar 1969: 55). Es en esta parte de la entrevista, ya casi al final y a colación de las declaraciones sobre Arguedas, en las que el escritor argentino lleva a cabo una reflexión sobre la "noción de autóctono en la literatura latinoamericana", que explica por qué autores no americanos se inscribirían para él dentro de su bagaje de lecturas e influencias como escritor latinoamericano:

> ¿Qué gran autor no es autóctono, aunque su temática pueda parecer desvinculada de los temas donde los folkloristas ven las raíces de una nación? El árbol de una cultura se alimenta de muchas savias, y lo que cuenta es que su follaje se despliegue […]. Lo autóctono está antes o por debajo de las identificaciones locales y nacionales; no es una exigencia previa, un módulo al que deban ajustarse nuestras literaturas. Y todo eso lo pienso una vez más frente a un libro como *Cien años de soledad* […]. Me parece una de las más admirables

[21] Se adelantó Cortázar a la Academia Sueca.

> novelas de nuestra América, entre muchas otras cosas porque García Márquez sabe como nadie que el sentimiento de lo autóctono vale siempre como una apertura y no como una delimitación. [...] hablo de participación profunda, de hermandad en el plano esencial, allí donde *Las mil y una noches*, William Faulkner, Conrad, Stevenson, Luis Buñuel, Carlos Fuentes, el Aduanero Rousseau, las novelas de caballería y tantas otras cosas le dan a García Márquez su originalidad más alta [...] (Cortázar 1969: 55).

Un mes después de la publicación de la entrevista en *Life*, Arguedas, en su *Diario III,* arremete de nuevo contra Cortázar y anuncia su deseo de darle un escarmiento público, que se materializa en el texto publicado el 30 de mayo en *Marcha* bajo el título: "Polémica entre dos escritores: Arguedas/Cortázar".[22] En el diario aparecen nuevas referencias lectoras del peruano, para ser criticadas (por su dificultad) o alabadas, hablando de sí mismo como leedor en tercera persona:

> ¿Por qué no ha de ser cierto que este individuo haya tenido dificultades para entender el *Ulises* de Joyce y los tenga para seguir a Lezama Lima, tan densa e inescrupulosamente urbano? ¿Que haya abandonado algo contrapuestamente horrorizado —cuando tenía veintiún años— la lectura de los *Cantos de Maldoror* y que, sin embargo, haya bebido como si fuera agua regia nutricia y casi íntima, *Una estada en los infiernos,*[23] *Briznas de hierba,*[24] *Trilce*, las tragedias de Shakespeare y Sófocles? (Arguedas 1997b: 178-179).

Respecto al texto publicado en la revista *Marcha*, en las menciones que hace sobre sus lecturas vuelven a aparecer García Márquez y Vargas Llosa para reafirmar su

---

[22] Respecto a este texto, la publicación por la que cito es la de *Marcha* del 30 de mayo de 1969. La respuesta de Arguedas a Cortázar apareció también en el Dominical de *El Comercio* de Lima el 1 de junio de 1969 (al día siguiente de su publicación en *Marcha*) y en la revista chilena *Árbol de Letras*. Respecto a esta última publicación, el texto sale en el número de 11 (el último que se editó) y que erróneamente algunos estudios críticos e incluso la Biblioteca Nacional de Chile datan en octubre de 1968, cuando realmente no vio la luz hasta julio de 1969 (véase http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BN:5027). Existe una diferencia entre lo ofrecido por *Marcha* y lo aparecido en *El Comercio* y *Árbol de Letras*: estas dos últimas publicaciones ofrecen directamente la respuesta mientras que la editorial de la revista uruguaya interviene el documento al incluir por delante del escrito de Arguedas un fragmento de su *Diario I* (publicado en *Amaru*) y un fragmento de la entrevista de Cortázar en *Life* (aquel en el que hace referencia al escritor peruano).

[23] Referencia al poema de Arthur Rimbaud "Une saison en enfer", también traducido como "Una temporada en el infierno".

[24] También traducido como *Hojas de hierba*, de Walt Whitman.

respeto literario por ambos, mientras que Severo Sarduy, que aparecía en el fragmento de Cortázar que reproducía *Marcha*, es eliminado a la hora de defender un modelo de escritor latinoamericano por su parte.[25]

Se cierra la polémica con un artículo de Cortázar publicado en diciembre de 1969, quizás ya fallecido Arguedas, en respuesta a Óscar Collazos.[26] En ese artículo, además de muchos de los escritores ya nombrados anteriormente (Vargas Llosa es ampliamente utilizado por ambos para defender sus respectivas poéticas narrativas), hay referencias a Saint-John Perse, a Paul Éluard y a Robert Musil, a quienes, aun admirándolos, Cortázar considera literariamente inferiores en comparación con Vallejo y Neruda. Concede un lugar a Simone de Beauvoir, a quien recrimina entre líneas por caer en la tentación de acusar de "escapistas" a los escritores cuya obra no es políticamente activa, como lo hacen los "nacionalistas" hispanoamericanos. En el marco de esta reflexión, se menciona a los regionalistas Jorge Icaza y Rómulo Gallegos, "los Alegrías" y "los Arguedas" de los cuales Cortázar declara que hay que "[m]atarles piadosamente" (Cortázar 1969: 413), lo que no se contradice con guardarles "gratitud y ternura" (Cortázar 1969: 413). Por último, Jack London es equiparado a Martí, no en lo que hace a su valor literario, sino en el hecho de que el escritor estadounidense es parte del bagaje cultural de un hispanoamericano, como lo es también José Martí. Estos son nombres y títulos que no habían aparecido en los artículos anteriores.

Aquí da fin el recorrido. Frente a los escritores que aparecen mencionados en la entrevista concedida a Sara Castro-Klarén en 1980, los escritos de finales de la década de 1960 —el que generó la polémica con Arguedas y los subsiguientes— presentan otras referencias de lectura. En ellos Cortázar muestra cuál era su bagaje, cuáles sus preferencias y cuáles sus rechazos literarios, defendiendo y reclamando un eclecticismo en el hábito de la lectura conducente a conciliar extremos.

Quizás sea a Arguedas a quien le debamos esta nómina que Cortázar va desgranando a lo largo de la polémica, con algunos nombres a los que también el escritor peruano profesaba respeto y admiración, como los de Rimbaud, Poe, Carpentier, Vargas Llosa y Rulfo. No obstante, esta biblioteca cortazariana ha de ser analizada

---

[25] Arguedas tampoco puede sustraerse a la influencia de Cortázar en su obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: "Ocupándome, impremeditadamente, de don Julio y de otros escritores, se animó mucho el comenzar de este libro. Y sospecho, temo, que para seguir con el hilo de los 'Zorros' algo más o mucho más he debido aprender de los cortázares, pero eso no sólo significa haber aprendido la 'técnica' que dominan sino el haber vivido un poco como ellos" (Arguedas, *Diario III*, 1997: 178).

[26] "La encrucijada del lenguaje", publicado en la revista *Marcha* el 30 de agosto y el 5 de septiembre de 1969, y que se inscribe dentro de la línea de defensa de la literatura regionalista o nacionalista como la entendía Arguedas.

teniendo en cuenta que la misma surge en una serie de ensayos ligados al posicionamiento del argentino con respecto a la Revolución cubana y a los devenires de la política cultural del gobierno revolucionario.[27] Pero esta cuestión queda para otro estudio.

Bibliografía

Arguedas, José María (1969): "Polémica entre dos escritores: Arguedas/Cortázar", en *Marcha*, 30 de mayo, pp. 29-30.

—(1997a): "Diario I", en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Nanterre *et al.*: ALLCA XX, (Colección Archivos, 14), pp. 7-23.

—(1997b): "Diario III", en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Nanterre *et al.*: ALLCA XX, (Colección Archivos, 14), pp. 173-180.

Barrenechea, Ana María (1995): "Regionalismo y universalismo para Arguedas y Cortázar", en *Memorias de JALLA,* Tucumán, Vol. I, pp. 522-542.

Broichhagen, Vera (2012): "Julio Cortázar o las barbas del diablo", en *Cuadernos LIRICO* 7, <http://lirico.revues.org/595> (última consulta 22/05/2016).

Casal, Lourdes (1971): *El caso Padilla: literatura y revolución en Cuba*. New York: Ediciones Nueva Atlántida.

Castro-Klarén, Sara (1980): "Julio Cortázar lector. Conversación con Julio Cortázar", en *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366, octubre-noviembre, pp. 11-36.

Collazos, Óscar (1969): "La encrucijada del lenguaje", *Marcha*, 30 de agosto y 5 de septiembre.

Cortázar, Julio (1967): "Carta abierta a Roberto Fernández Retamar (Acerca de la situación del intelectual latinoamericano)", en *Revista Casa de las Américas* 45, noviembre-diciembre, pp. 59-66.

—(1969). "Julio Cortázar: un escritor y su soledad", en *Life en español* 7, abril, pp. 45-55.

—(2003 [1970]): "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar", en *Julio Cortázar. Obras completas VI. Obra Crítica*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, pp. 399-422.

Edwards, Jorge (1973): *Persona non grata*. Barcelona: Barral Editores.

Gilman, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina.* Buenos Aires: Siglo XXI.

[27] Ver Gilman (2003).

Gonzales Alvarado, Osmar (2015): “La quena y la filarmónica. La polémica entre José María Arguedas y Julio Cortázar”, en *Pacarina del Sur* 6, 23, <http://www.pacarinadelsur.com/home/huellas-y-voces/1136-la-quena-y-la-filarmonica-la-polemica-entre-jose-maria-arguedas-y-julio-cortazar> (última consulta: 05/09/2016).

Libre (1971): Paris, núm. 1, septiembre.

Mirabal, Elizabeth/Velazco, Carlos (2011): “Lezama en *Lunes*, *Lunes* en Lezama”, en *Revista Surco Sur* 2.4, pp. 36-44, <http://scholarcommons.usf.edu/surcosur/vol2/iss4/13> (última consulta 05/09/2016).

Montero, Óscar (1991): “El compromiso del escritor cubano en 1959 y ‘La corona de las frutas’ de Lezama”, en *Revista Iberoamericana* 154, pp. 33-32.

Moraña, Mabel (2010): “Territorialidad y forasterismo: la polémica Arguedas/Cortázar revisitada”, en *La escritura del límite*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 143-158.

Otero, Lisandro (1983): “Para una definición mejor de José Lezama Lima”, en *Boletín del Círculo de Cultura Cubana*, agosto.

Ostria, Mauricio (2000): “Sistemas literarios iberoamericanos. La polémica Arguedas/ Cortázar treinta años después”, en Cánovas, Rodrigo/Hozven, Ricardo (eds.), *Crisis, apocalipsis y utopías, XXXII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 423-428.

Padilla, Heberto (1959): “La poesía en su lugar”, en *Lunes* 38, diciembre, pp. 5-6.

Satue, Francisco Javier (1980): “Cortázar: la esencia de una búsqueda permanente”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366, pp. 46-56.

Vargas Llosa, Mario (2004): *La utopía arcaica*. *José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

La biblioteca argentina de Julio Cortázar

Sylvia Saítta

En septiembre de 1983, en una entrevista realizada por Osvaldo Soriano, Julio Cortázar recuerda cómo era su biblioteca de joven, aquella biblioteca que quedó en Buenos Aires cuando él se fue a vivir a París: "un sesenta por ciento de literatura francesa en lengua original, un veinte o treinta por ciento de literatura anglosajona, autores ingleses más que norteamericanos y el resto España y Argentina, algo de Italia" (Soriano 1983: 48). ¿Qué literatura argentina estaba allí, en ese "resto" de una biblioteca cosmopolita, marcadamente francesa, de los años cuarenta? ¿Qué escritores y poetas argentinos fueron incorporándose después, en los turbulentos sesenta o ya en los años ochenta? ¿Cómo construyó Cortázar su lugar en la tradición literaria argentina a través de esas lecturas o cómo es posible leer, en esas lecturas, su inscripción en un corpus nacional? A estas preguntas quiere contestar este artículo, menos imaginativo que documental.[1]

I.

Reflexionar sobre Julio Cortázar como lector de literatura argentina es, sin duda alguna, trasgredir la figura misma de Cortázar como lector y realizar el movimiento inverso al que hizo Cortázar al constituirse en uno de los grandes lectores argentinos de literatura universal. Aun así, este trabajo imagina la biblioteca argentina de Julio Cortázar, sabiendo que se trata de un ordenamiento en términos nacionales que no responde a los términos con los que Cortázar concibe ni la literatura ni su figura de escritor. Más que argentino, Cortázar se consideró a sí mismo como un escritor latinoamericano o, en términos regionales, un escritor rioplatense que formaba parte de una familia de escritores integrada, entre otros, por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo, Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, Horacio Quiroga. No obstante, la biblioteca argentina de Julio Cortázar, junto con sus lecturas escritas sobre la literatura argentina, permiten reflexionar sobre algunos de los modos con los que Cortázar construyó sus propias tradiciones electivas y selectivas

[1] Una versión de este artículo fue publicada como "Julio Cortázar, lector de literatura argentina" en *Badebec* 4, 7, septiembre de 2014; pp. 380-392.

con respecto al gran corpus de la literatura nacional, y se posicionó con respecto a sus pares, a la literatura que lo antecedía y, sobre todo, a sus precursores. En esas lecturas de otros escritores argentinos —como suele suceder en las lecturas críticas de los escritores—, Cortázar comenta la literatura ajena y muestra, al mismo tiempo, concepciones y preocupaciones sobre su propia literatura. Las reseñas, reflexiones teóricas, prólogos, ensayos, antologías y entrevistas son textos que se vinculan a la propia práctica literaria: ubican a los libros propios en relación a otras literaturas y buscan crear así horizontes de lectura y filiaciones. Como teorizó Pierre Bourdieu, y mejor demuestra Ricardo Piglia, el escritor interviene en el campo literario como un estratega: renueva el canon literario, cuestiona las jerarquías establecidas, reorganiza los mapas literarios tanto a través de lecturas explícitas de las literaturas de los otros como también en su propia escritura ficcional.

Hay tres momentos clave en las lecturas argentinas de Julio Cortázar: las de los años cuarenta, en Buenos Aires; las que se inscriben en el marco de los debates sobre la literatura latinoamericana de los sesenta; y las que corresponden a los últimos años de su vida. Esos tres momentos articulan el largo diálogo de Cortázar con la literatura argentina y diseñan su inscripción en distintas tradiciones de la literatura nacional.

El primer momento lo constituyen los ensayos y las numerosas reseñas que Cortázar publica en las revistas *Realidad*, *Sur*, *Anales de Buenos Aires* y principalmente *Cabalgata*, una revista republicana dirigida por Lorenzo Varela y Luis Seoane, que se edita entre junio de 1946 y junio de 1948, donde Cortázar escribe cuarenta y dos reseñas. Son las lecturas del Cortázar anterior al viaje a París; un Cortázar que todavía no tiene un libro publicado y que escribe sobre lo que se edita en su país; el Cortázar que, aun reconociendo, como le dice a Luis Harss, que los escritores de su generación "leíamos muy poco a los escritores argentinos, y nos interesaba casi exclusivamente la literatura inglesa y la francesa" (Harss 1966: 256), reseña algunos libros argentinos, la mayoría de poesía (Daniel Devoto, Ezequiel Martínez Estrada, Martín Alberto Boneo, Alberto Girri y Jorge Enrique Móbili), algunos de narrativa (Enrique Wernicke, Carmen R. L. de Gándara, Alberto Vanasco y Leopoldo Marechal), y dos ensayos (sobre Leopoldo Lugones y Victoria Ocampo).

Esas reseñas arman un primer escenario de lectura en el cual Cortázar comienza a construir su propia tradición con respecto a la literatura nacional; una tradición que toma distancia "del pozo romántico-realista-naturalista-verista-etc." en el que "se hundía" la narrativa argentina de los años cuarenta (1994b: 132) y elige, en cambio, la de una narrativa no referencial, especulativa, fantástica y experimental integrada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Macedonio Fernández, Juan Filloy. A la que pronto suma a un controvertido Leopoldo Marechal, la lectura más importante del Cortázar de los años cuarenta, cuando escribió la reseña de *Adán Buenosayres* en 1949,

una intervención que, al decir de Héctor A. Murena (1949: 95), se trató de "algo tan insólito en estas latitudes: una crítica valiente y lúcida":

> A Cortázar no lo perturbó el silencio con que, por razones variadísimas, se ha sepultado este libro del que tanto habría que hablar, ni el comentario que sobre él publicó González Lanuza en *Sur*, ni las circunstancias especiales que rodean al autor, ni las referencias a personas vivientes que la clase de la novela encierra (Murena 1949: 94).

Vale recordar que la novela de Marechal no encontró lectores en esos finales de los años cuarenta: en el caso de los críticos vinculados a la revista *Sur*, la adscripción política de su autor ocluyó su apuesta literaria y su experimentación formal;[2] para los peronistas, esa experimentación era contraria a la noción misma de literatura nacional y popular, muy distante del lector que esa novela presuponía: un lector culto, altamente especializado, capaz de captar las ironías, los elementos paródicos, las claves de la novela. Ese lector fue Julio Cortázar —su único lector contemporáneo—, quien proclamó, desde las páginas de la revista *Realidad*, que la aparición de *Adán Buenosayres* era "un acontecimiento extraordinario en las letras argentinas" (1994a: 168). ¿Por qué extraordinario? En primer lugar, por la creación de un idioma literario argentino, "un idioma turbio y caliente, torpe y sutil, pero de creciente propiedad para nuestra expresión necesaria"; un idioma que no necesita del lunfardo y que se articula perfectamente con la mejor prosa literaria. En segundo lugar, la representación que Marechal logra a través de la angustia de *Adán Buenosayres*, del desajuste que —para Marechal, para Cortázar— caracteriza a todo argentino, sobre todo al porteño: el desajuste entre lo argentino y lo universal, entre tradiciones nacionales y la cultura extranjera. De ese desajuste entre la tradición (Maipú), el aquí (Buenos Aires) y el allá (Europa), de la angustia que produce ese desajuste nace, dice Cortázar, el impulso para escribir una nueva literatura nacional, ajena a los "eufóricos folkloristas" y en diálogo con la literatura universal.

Esto mismo es lo que Cortázar lee en la literatura de Borges, en "lo mejor" de *Don Segundo Sombra*, en la poesía de Ricardo Molinari, en algunas páginas de *El señor cisne* (1947) de Enrique Wernicke, del que afirma que "su adhesión a una realidad —libro con campo, caballos, tristeza y caminos largos— y su fidelidad a imágenes de infancia y adolescencia [...] se alían a un sentir que no rehúye influencias (la Praga del primer Rilke me parece perceptible en ocasiones; también Guiraldes)" (1994a: 82). Los rasgos que Cortázar celebra en el libro de Marechal, como también en Borges, Güiraldes

[2] Véase, por ejemplo, la reseña de Eduardo González Lanuza publicada en *Sur* 169, noviembre de 1948.

o Molinari, muestran el abanico de sus preocupaciones como escritor y explicitan dos de los núcleos básicos de su literatura: el desajuste angustioso entre un aquí y un allá, y la construcción de un idioma nacional y una lengua coloquial siempre en diálogo con lo universal.

Contra el folklorismo y el color local de la literatura argentina vuelve Cortázar a lo largo de muchas de sus intervenciones críticas en los años sesenta. En "Algunos aspectos del cuento", por ejemplo, de 1962, rescata a los escritores que partiendo de temas muchas veces tradicionales, escuchados de boca de viejos criollos, supieron "potenciar ese material y volverlo obra de arte", como Quiroga, Güiraldes y Lynch, a los que considera "escritores de dimensión universal, sin prejuicios localistas o étnicos o populistas" (1994a*:* 380).

Y vuelve también a otra de las dimensiones ya presentes en *Adán Buenosayres*, en Borges y, principalmente, en Adolfo Bioy Casares, que es la del uso del humor tanto como una forma particular de expresar "la estructura mental y lingüística" de lo argentino (Castro-Klarén 1980: 24) como —sobre todo a partir de la publicación de su *Historia de cronopios y de famas* en 1962— un método de conocimiento y un punto clave en la discusión sobre la autonomía de la literatura en relación a la política. En el marco de los debates sobre el rol de la literatura en los procesos revolucionarios de América Latina, Cortázar sostiene la especificidad de la literatura revolucionaria en tanto literatura y no en tanto revolucionaria a través de la reivindicación del género fantástico,[3] la dimensión lúdica de la literatura y el uso del humor:

> ¿Quién nos rescatará de la seriedad?, pregunto parafraseando un verso de Ricardo Molinari. La madurez nacional, supongo, que nos llevará a comprender por fin que el humor no tiene por qué seguir siendo el privilegio de anglosajones y de Adolfo Bioy Casares. Cito ex profeso a Bioy, porque su humor es de los que empiezan por admitir honestamente los límites de su literatura mientras que la seriedad se cree omnímoda desde el soneto hasta la novela, y segundo porque logra esa liviana eficacia que puede ir mucho más lejos (cuando la usa un Leopoldo Marechal, por ejemplo) que tanto tremendismo dostoievskiano al

---

[3] "Yo creo que escribir para una revolución, que escribir dentro de una revolución, que escribir revolucionariamente, no significa, como creen muchos, escribir obligadamente acerca de la revolución misma. [...] Creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. Si ese escritor, responsable y lúcido, decide escribir literatura fantástica o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de la revolución, por eso es también un acto revolucionario, aunque sus cuentos no se ocupen de las formas individuales o colectivas que adopta la revolución" (Cortázar 1963).

> cuete que prolifera en nuestras playas. Por lo demás esas playas van mucho más allá de Mar del Plata: con Jean Cocteau, a su manera un Bioy Casares francés, ha ocurrido también que los "comprometidos" de cualquier bando y los serios de solemnidad como François Mauriac han pretendido relegarlo a esas cocinas del establecimiento feudal de la literatura donde hay el rincón de los bufones y los juglares. Y no hablemos de Jarry, de Desnos, de Duchamp... (Cortázar 2007: 54).

II.

El tercer momento clave en las lecturas de Cortázar de la literatura argentina es 1980, cuando Cortázar escribe por primera vez su lectura de la narrativa de Roberto Arlt para escribir el prólogo a las obras completas de Arlt que prepara el editor Carlos Lohlé. Cortázar escribe sobre Arlt por encargo; lee "las ediciones originales y horrendas de Claridad, y las subsiguientes y no menos horrendas de Futuro" (1994c: 249) —esos mismos ejemplares que llevó consigo cuando se fue a París en 1951 y que integran la biblioteca que Aurora Bernárdez donó a la Fundación March—,[4] y escribe su prólogo, al que titula "Roberto Arlt: apunte de relectura". ¿Por qué esta necesidad de Cortázar de explicitar que se trata de una "relectura" de Roberto Arlt? ¿Para avisarle al lector que ya lo había leído antes o porque no estaba claro que ya lo había leído aun cuando, como señaló José Amícola (2000: 165), hay, en toda la obra de Cortázar, una "reiterada autofiliación" con Arlt?

Se sabe que las relecturas son muchas veces modos de ingresar en una polémica sobre las lecturas heredadas, o los modos de reorganizar el propio pasado literario. En esta relectura de Arlt, Cortázar realiza ambos movimientos. Por un lado, polemiza con las lecturas heredadas, sobre todo con las lecturas ideológicas de Arlt, tanto las lecturas de los años cincuenta (cuando Raúl Larra y los jóvenes de *Contorno* se peleaban por la propiedad de un escritor difícil de encuadrar en precisas definiciones políticas) como, posiblemente, las lecturas de los años setenta. Por eso, dice Cortázar: "Mientras la crítica pone en claro el 'ideario' de ese hombre con tan pocas ideas, algunos lectores volvemos a él por otras cosas, por las imágenes inapelables y delatoras que nos ponen frente a nosotros mismos como sólo el gran arte puede hacerlo" (1994b: 259). De paso, polemiza también con el modo en que la crítica leyó su propia narrativa en relación a la literatura argentina: "Si de alguien me siento cerca en mi país es de Roberto

---

[4] En la biblioteca de Julio Cortázar que está en la Fundación Juan March figuran cuatro libros de Arlt: *El juguete rabioso* y *Los siete locos*, en las ediciones de Futuro de 1950; *Los lanzallamas*, en la edición de Claridad de 1932; y *El jorobadito*, en la edición de Futuro de 1951. Puede consultarse en: <http://www.march.es/bibliotecas/repositorio-cortazar/buscador.aspx?l=1&p2=1&p3=cortazar-aut:66#avanzada>.

Arlt, aunque la crítica venga a explicarme después otras cercanías desde luego atendibles puesto que no me creo un monobloc" (1994b: 255).

Por otro lado, Cortázar relee a Arlt y, a través de esa relectura, relee, al mismo tiempo, sus propios comienzos literarios. Esa relectura de sus comienzos es la que se lee en *Deshoras*, el último libro de cuentos de Cortázar, porque es precisamente la relectura de Arlt la que opera, como dice en ese prólogo, como una máquina del tiempo que lo devuelve a su Buenos Aires de los años cuarenta.

En una carta a su madre de marzo de 1983 dice Cortázar: "Me decís que no entendés el nombre *Deshoras* de mi nuevo libro. Bueno, ya sabés que existe la expresión 'llegar a deshora', o sea fuera de la hora fijada. Yo lo uso en plural, o sea que en todos los cuentos del libro, de una manera u otra, hay cosas que suceden a deshora, antes o después del momento en que hubieran debido ocurrir" (cit. en Bernárdez/Álvarez Garriga 2014: 87). Ideas parecidas reitera en una entrevista de ese mismo año: "me parece que los ocho cuentos del libro, de alguna manera, todos son 'encuentros a deshora', [...] los ocho cuentos de este libro, cada uno a su manera, están mostrando ese tipo de desajuste, de falta de armonía en una determinada situación" (Perlado 1996).[5]

A deshora: lo que se explicita en términos ficcionales, y a deshora, es la lectura de Arlt; lo que llega a deshora en *Deshoras* es también el reconocimiento de Arlt como precursor, el precursor velado, parafraseando a Daniel Balderston, que inscribe a su literatura en el cruce de Borges y Bioy Casares pero también de Roberto Arlt, como el mismo Cortázar, al mes siguiente de escribir el prólogo y recién llegado a la Universidad de California, en Berkeley, aclara con cierta urgencia en su primera clase:

> Desde muy joven sentí en Buenos Aires el contacto con las cosas, con las calles, con todo lo que hace de una ciudad una especie de escenario continuo, variante y maravilloso para un escritor. Si por un lado las obras que en ese momento publicaba alguien como Jorge Luis Borges significaban para mí y para mis amigos una especie de cielo de la literatura, de máxima posibilidad en ese momento dentro de nuestra lengua, al mismo tiempo me había despertado ya muy temprano a otros escritores de los cuales citaré solamente uno, un novelista que se llamó Roberto Arlt [...]. Al mismo tiempo que mi mundo estetizante me llevaba a la admiración por escritores como Borges, sabía abrir los ojos al lenguaje popular, al lunfardo de la calle que circula en los cuentos y las novelas de Roberto Arlt. Es por eso que, cuando hablo de etapas en mi camino, no hay que entenderlas nunca de una manera excesivamente compartimentada: me estaba moviendo en esa época en un mundo estético y estetizante pero creo que ya tenía en las manos o en la imaginación elementos que venían de otros lados y que todavía necesitarían tiempo para dar sus frutos (Cortázar 2014: 18).

---

[5] Para otros usos del término "deshoras" en *Deshoras* y en la obra de Cortázar, véanse Macías (2001) y Park (s/d).

Cortázar precisa en esa primera clase lo que reiterará en todas las entrevistas que le suceden. A la pregunta de Omar Prego Gadea sobre sus influencias, contesta Cortázar en 1982: "Fijate vos en qué clase de estupidez caería yo si negara la doble influencia, muy específica cada una, de Borges y de Roberto Arlt. A los que he citado siempre" (Cortázar/Prego Gadea 1997: 62); al año siguiente, en la librería El Juglar, en México, insiste: "Leíamos a Borges y al mismo tiempo leíamos a Arlt. Los dos lados de la medalla argentina" (Cortázar/Librería El Juglar 1983).

Y en efecto, en *Deshoras*, no solo un personaje de "Escuela de noche" se llama el Rengo y dos jóvenes irrumpen, de noche, en una escuela, como lo hicieron muchos años antes Silvio Astier y su Club de los Caballeros de la Media Noche en *El juguete rabioso*, sino que en "Diario para un cuento", el último cuento de su último libro de cuentos, un cuento que es tan autobiográfico como ficcional, donde un narrador reflexiona, en París, en 1982, sobre el proceso de escribir, se recuerda una historia vivida en el Buenos Aires de los años cuarenta, con sus bajos fondos, sus prostitutas y sus personajes ya narrados —como el abogado Hardoy de "Las puertas del cielo"—, para explicitar esa primera lectura de Arlt (y por eso en 1980 hay que subrayar que se trata de una relectura).

En *Deshoras*, como ha sido ya mencionado por la crítica, Cortázar reescribe sus comienzos, sobre todo "El otro cielo" y "Las puertas del cielo". Julio Schwartzman (1996: 16) sostiene que en la lectura de los últimos libros de Cortázar, el lector "experimenta la sensación inequívoca de que el autor reescribe sus cuentos —la mejor parte de su obra, a despecho del ambicioso proyecto vanguardista de *Rayuela*"; Graciela Goldchluk, por su parte, lee "Diario para un cuento" en relación a "Las puertas del cielo" y deconstruye la idea de evolución literaria (2002: 84).

Esa reescritura nos permite, a su vez, leer al primer Cortázar ya no desde Borges sino desde Roberto Arlt; leer los comienzos desde este final y poner en relación, por ejemplo, el mundo de los monstruos de "Las puertas del cielo" con "el rechazo de la doble mugre proletaria y burguesa" (1994b: 259) que Cortázar lee en la narrativa de Arlt, ese "horror de lo más bajo" y la configuración prostibularia del mundo del Astrólogo y de Erdosain. O poner en diálogo una aguafuerte de Arlt con "El otro cielo".

El 7 de septiembre de 1928, cuando Cortázar tiene 14 años, Arlt publica "Pasaje Güemes" en el diario *El Mundo*. Arlt describe el "terror de luz eléctrica que desde la mañana a la noche inunda para in aeternum sus criptas, cajas fuertes y quioscos de vidrio"; "el zumbido de sus ascensores […] deslizándose perpendicularmente"; el "maremágnum de gente bien vestida y misteriosa que de la mañana a la noche se pasea por allí, y que no se sabe si son gentiles rateros, pesquisas, empresarios de teatro o qué se yo". Describe bares automáticos, zapatos amarillos, letreros de siete colores, "girls dirigiéndose a los teatros con números de variedades que ocupan los sótanos y las alturas"; mira las vitrinas atestadas de perfumes, bombones, flores, café, cigarreras

que cuestan doscientos cincuenta pesos, sombreros, corbatas y escritorios que cuestan una fortuna; observa a las muchachas de los quioscos, feas y lindas, melenas de corte reglamentario y tacos de altura; a los jovenzuelos apurados y a los mozos dependientes; repara en las miradas oblicuas entre las mocitas y los empleados; en el amor a distancia (Arlt 1993: 5-8).

Dice el narrador de Cortázar en "El otro cielo" de 1966: "hacia el año veintiocho" —esto es, el mismo año en que Arlt publica su aguafuerte— "el Pasaje Güemes era la caverna del tesoro en que deliciosamente se mezclaban la entrevisión del pecado y las pastillas de menta, donde se voceaban las ediciones vespertinas con crímenes a toda página y ardían las luces de la sala del subsuelo donde pasaban inalcanzables películas realistas". Recuerda olores y sonidos, los "vagos ascensores", las tiendas —ese "bazar inalcanzable de frascos y cajas de cristal y cisnes rosa y polvos rachel y cepillos con mangos transparentes"—, los bares automáticos. Y todo bajo "ese falso cielo de estucos y claraboyas sucias", "esa noche artificial que ignoraba las estupideces del día y del sol ahí afuera" (Cortázar 1986: 130-132).

¿Cortázar recuerda el Pasaje Güemes de 1928 porque lo caminó siendo un adolescente de 14 años, o porque lo leyó en aquella aguafuerte de Roberto Arlt? Imposible saberlo. Tampoco importa. Lo cierto es que ambos textos dialogan y que, leído desde Arlt, ese "otro cielo", que es el deseo de otro espacio, de otro tiempo y de otra literatura, es también el deseo de la literatura de Arlt. Si bien es cierto que, como analizaron Josefina Ludmer (1977) y Mónica Tamborenea (1986), en "El otro cielo" se desea una literatura vinculada con el crimen y el mal, una literatura concebida como transgresión, de la que el Conde de Lautréamont aparece como ejemplo paradigmático, hay también otro deseo, que es el que "Diario para un cuento" repone, a deshora: el deseo de "un territorio vedado que sólo la imaginación o Roberto Arlt podían darme vicariamente" (1994c: 498).[6] Y que el mismo Cortázar reitera en la entrevista de 1983: "Arlt me mostró el camino de una literatura de contacto directo con la realidad de la ciudad. Fue una experiencia traumatizante que la relectura que hice para escribir ese prólogo no hizo más que confirmar"; Arlt "tocó cosas que Borges hubiese sido absolutamente incapaz de alcanzar. El contacto directo con el hampa, con la vida de las redacciones, de los periódicos sensacionalistas, la pobreza, los dramas personales de Arlt son los que le dan la levadura a esos libros admirables" (Cortázar/Librería El Juglar 1983).

En la relectura de Arlt que realiza Cortázar hay, por último, un tercer movimiento, más sutil y que sólo un lector como Ricardo Piglia supo ver porque, entre otras cosas, lo convertía en adversario. En ese tercer movimiento, Cortázar pone *en juego la propiedad*

---

[6] Para una lectura de este cuento véanse Berg (1986-1987), Celorio (2009), Knickerbocker (1991) y Mac-Millan (2004).

del cruce entre Borges y Arlt que Piglia dice inaugurar en la literatura argentina colocando en sus propios comienzos literarios, anteriores a los relatos y "Homenaje a Roberto Arlt" de Piglia, el cruce de lo que se consideraba "la biblioteca frente a la calle" (Cortázar/Librería El Juglar 1983). No es por eso casual que *Nombre falso* sea el único libro de Piglia que Cortázar conservaba en su biblioteca, ni que en "Diario para un cuento", la foto de Anabel que dispara el recuerdo hacia la Buenos Aires de los años cuarenta, ese puente, en palabras de Alazraki, "para alcanzar esa otra orilla hacia la cual navega toda su obra" (1985: 46), aparezca "puesta como señalador en nada menos que una novela de Onetti" (Cortázar 1994c: 491) porque es también Juan Carlos Onetti el que, con su prólogo a *Los siete locos* de Arlt (Onetti 1972), está en la base de la trama de "Homenaje a Roberto Arlt" de Piglia. Tampoco es casual que un enfático Piglia sostenga que "Cortázar no es Roberto Arlt, en sus novelas se habla de objetos refinados y caros, pero no se habla de dinero. La apropiación es mágica y el gusto es una cualidad espiritual, un don, es decir, una espiritualización de la capacidad adquisitiva" (1993: 41), o que lea como tentación un cruce que, efectivamente, Cortázar realiza ya en sus primeros relatos: "Cruzar a Arlt con Borges [...] es una de las grandes utopías de la literatura argentina. Creo que esa tentación, más o menos consciente, está en Onetti, en Cortázar y en Marechal. Arlt y Borges son los dos grandes escritores argentinos y en algún sentido a partir de ellos se arman todas las genealogías, los parentescos y las intrigas de la literatura argentina contemporánea" (Costa 1986: 42).

Si *Bestiario*, en 1951, anunciaba la ida hacia el lado de allá, el de París y el surrealismo, *Deshoras*, en 1982, anuncia, en cambio, la vuelta: una vuelta al Buenos Aires de la postdictadura y una vuelta al lado de acá. Esa relectura de Arlt que se lee en *Deshoras*, principalmente en "Diario para un cuento", convierte a todo ese libro no solo en un testamento literario, como lo caracterizó Trinidad Barrera (1986: 158), sino también en la reescritura de sus comienzos. Y abre a los lectores la posibilidad de leer esos comienzos de Cortázar a des-hora, en un tiempo no cronológico, con la necesidad "de verlo todo desde la otra punta", como dice Lozano en "Satarsa"; leerlo todo, nuevamente, desde la literatura argentina, sin aceptar otro orden —como propone Cortázar en *Salvo el crepúsculo*, su último libro— que no sea el "de las afinidades, otra cronología que la del corazón, otro horario que el de los encuentros a deshora, los verdaderos" (1993: 62).

Leer a Cortázar desde Arlt ilumina de otro modo grandes zonas de su narrativa: su fascinación por lo popular urbano; la búsqueda de una lengua literaria que "diga" en un argentino coloquial y plebeyo; la incorporación de otras dimensiones de la realidad, como los sueños, las alucinaciones, las ensoñaciones eróticas o violentas de los personajes; las referencias a ese Buenos Aires oscuro, miserable y prostibulario plagado de imágenes inapelables y delatoras que, como dice el mismo Cortázar, nos enfrentan a nosotros mismos como solo el gran arte puede hacerlo.

Bibliografía

Alazraki, Jaime (1985): "Los últimos cuentos de Julio Cortázar", en *Revista Iberoamericana* 130-131, enero-junio, pp. 21-46.

Amícola, José (2000): "El hilo de Arachné y la toma de distancia", en *Revista Iberoamericana* LXVI. 190, enero-marzo, pp. 163-174.

Arlt, Roberto (1993): "Pasaje Güemes" [7 de septiembre de 1928], en *Aguafuertes Porteñas. Buenos Aires, vida cotidiana.* Buenos Aires: Alianza, pp. 5-8.

Barrera, Trinidad (1986): "Los mecanismos discursivos de 'Diario para un cuento'", en *Coloquio Internacional: lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar.* Tomo 2. Madrid: Fundamentos, pp. 155-165.

Berg, Walter Bruno (1985-1986): "De convergencias, confesiones y confesores ('Diario para un cuento')", en *Inti. Revista de Literatura Hispanoamericana* 22-23, otoño-primavera, pp. 327-336.

Bernárdez, Aurora/Álvarez Garriga, Carles (eds.) (2014): *Cortázar de la A a la Z. Un álbum biográfico*. Buenos Aires: Alfaguara.

Castro-Klarén, Sara (1980): "Julio Cortázar, lector. Conversación con Julio Cortázar" [1976], en *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366, octubre-diciembre, pp. 11-36.

Celorio, Gonzalo (2009): "Julio Cortázar, lector", en *Revista de la Universidad de México*, nueva época 60, <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/6009/celorio/60celorio.html> (última consulta: 05/10/2018).

Cortázar, Julio (1963): "El cuento en la revolución", en *El Escarabajo de Oro* 21, diciembre, pp. 13, 16-19.

— (1986): "El otro cielo", *Todos los fuegos el fuego* [1966]. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 129-151.

— (1993): *Salvo el crepúsculo* [1984]. Buenos Aires: Sudamericana.

— (1994a): *Obra crítica/2*. Jaime Alazraki, (ed.). Buenos Aires: Alfaguara.

— (1994b): *Obra crítica/3*. Saúl Sosnowski, (ed.). Buenos Aires: Alfaguara.

— (1994c). "Diario para un cuento" [1982], en *Cuentos completos/2*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 488-509.

— (2007): "Más sobre la seriedad y otros velorios", en *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo I [1967]. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 54-58.

— (2014): *Clases de literatura. Berkeley, 1980.* Buenos Aires: Alfaguara.

Cortázar, Julio/Librería El Juglar (1983): Entrevista a Julio Cortázar. México, <https://www.youtube.com/watch?v=AC5ROMShj6s> (última consulta: 05/10/2018).

Cortázar, Julio/Prego Gadea, Omar (1997): *La fascinación de las palabras.* Buenos Aires: Alfaguara.

Costa, Marithelma (1986): “Entrevista a Ricardo Piglia”, en *Hispamérica* 44, pp. 39-54.

Goldchluk, Graciela (2002): “Julio Cortázar y la escritura incesante: de ‘Diario para un cuento’ a ‘Las puertas del cielo’”, en *Julio Cortázar y el relato fantástico*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 79-91.

González Lanuza, Eduardo (1948): “Leopoldo Marechal: *Adán Buenosayres*”, en *Sur* 69, pp. 87-93.

Knickerbocker, Dale (1991): “La teoría literaria implícita en ‘Diario para un cuento’ de Julio Cortázar”, en *Inti. Revista de Literatura Hispánica* 1.34, otoño, <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss34/14> (última consulta: 05/10/2018).

Ludmer, Josefina (1977): *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 128-134.

Harss, Luis (1966): “Julio Cortázar o la cachetada metafísica”, en *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 252-300.

Macías Rodríguez, Claudia (2001): “El alcance del juego de las palabras en *Satarsa*, de Julio Cortázar”, en *Revista Sincronía*, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/ satarsa.htm> (última consulta: 08 /10 /2018).

Mac-Millan, Mary (2004): “Diario para un cuento: Dos takes”, en *Revista Signos* 37.55, pp. 89-96.

Murena, Héctor A. (1949): “Los penúltimos días”, en *Sur* 177, julio, pp. 93-96.

Onetti, Juan Carlos (1972): “Semblanza de un genio rioplatense” [1971], en Lafforgue, Jorge (comp.), *Nueva novela latinoamericana 2*. Buenos Aires: Paidós, pp. 363-377.

Park, Sae-Yie (s/d): “Un encuentro a deshoras: discurso y tiempo en *Deshoras*, de Julio Cortázar”, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero29/deshoras.html> (última consulta: 05/10/2018).

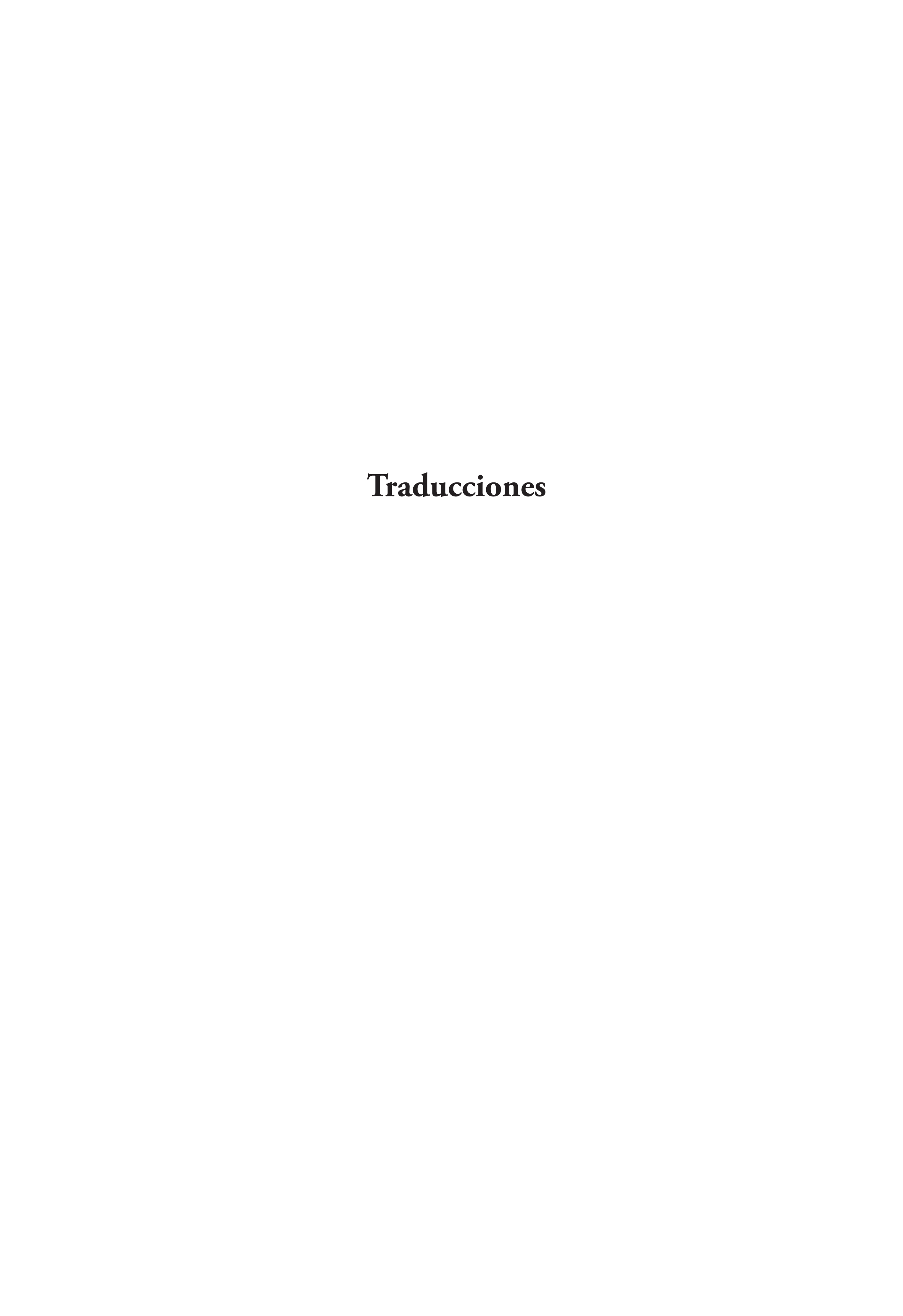
Perlado, José Julio (1996): “Julio Cortázar: La esfera de los cuentos” [24 de mayo de 1983], en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 2, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero2/cortazar.htm> (última consulta: 05/10/2018).

Piglia, Ricardo (1993): “Cortázar y los monstruos” [febrero de 1985], en *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, pp. 40-42.

Schwartzman, Julio (1996): “Julio Cortázar del lado de acá”, en *Microcrítica.* Buenos Aires: Biblios, pp. 15-24.

Soriano, Osvaldo (1983): “Julio Cortázar”, en *Humor* 113, septiembre, pp. 46-51.

Tamborenea, Mónica (1986): *Julio Cortázar, Todos los fuegos el fuego.* Buenos Aires: Hachette.



Traducciones

Homoerotismo en traducción: *Memorias de Adriano* en la versión de Julio Cortázar

Andrea Pagni

La literatura homoerótica en Argentina a mediados del siglo XX

El inmoralista (1902) de André Gide (1869-1951) y *Memorias de Adriano* (1951) de Marguerite Yourcenar (1903-1987), traducidos por Cortázar en 1947 y 1955 respectivamente, ponen en escena el deseo homoerótico de sus narradores en primera persona, Michel y Adriano. Gide y Yourcenar forman parte del importante conjunto de escritores franceses que a lo largo del siglo XX hicieron del homoerotismo un tema central de su obra, dándole un lugar de prestigio dentro de la literatura francesa. En 1947, cuando Cortázar traducía en Buenos Aires *El inmoralista*, la lengua literaria rioplatense no disponía de un registro consolidado que permitiera articular ese deseo; traduciendo *Memorias de Adriano* en 1954 Cortázar se ejercita, de manera más clara que al traducir a Gide, en el funcionamiento literario de un lenguaje y la articulación de una temática que poco más tarde incorporará a su primera novela, *Los Premios*, publicada en 1960. La traducción de *Memorias de Adriano* puede ser leída como parte de una empresa de fundación de la discursividad homoerótica no solo en la literatura argentina sino también, en general, en la que se escribe en lengua española.

Tomando como punto de partida el hecho de que toda traducción resignifica el texto fuente al trasladarlo a otro contexto cultural, y asumiendo que, en todo texto narrativo, la voz del traductor complejiza la situación narrativa, analicé en un trabajo reciente (Pagni 2016) los cambios que ocurren cuando Julio Cortázar traduce en la década de 1940 en Argentina *El inmoralista* de André Gide, escrito en Francia a comienzos del siglo XX. En esa novela de rasgos autobiográficos sobre el despertar del deseo homoerótico del narrador y protagonista Michel durante su viaje de bodas a África, Gide elaboraba, a comienzos del siglo XX, una primera persona a través de la cual hablar sobre las identidades homosexuales que estaban siendo constituidas en el discurso literario según modalidades que más tarde serían fácilmente discernibles en la literatura occidental (Lucey 2006: 6). Casi medio siglo después, Cortázar traduce esa primera persona a un contexto cultural caracterizado por la tensión entre las tendencias homofóbicas a nivel social y político por un lado, y por el otro las políticas editoriales que promovían la traducción de escritores homosexuales y de textos homoeróticos legitimados a través de su consagración internacional.

Jorge Salessi estudió la nueva visibilidad de los homosexuales en el periodo que va desde 1895 hasta 1914, y el uso de la homosexualidad para "definir y regular nuevas nociones de nacionalidad y clase social" (Salessi 1995: 180 ss.). En 1914, el año en que nacía Julio Cortázar, en Buenos Aires se estrenaba y se prohibía *Los invertidos*, de José González Castillo, una obra que, "no obstante su homofobia perniciosa [...] reinscribía una cultura homosexual, la documentaba, la rescataba, aunque deformada la hacía 'real', posible" (Salessi 1995: 388). Esa prohibición, explica Leopoldo Brizuela, hizo que "toda publicación de una obra con 'tema homosexual' [fuera] un acto de política editorial muy combativo y muy riesgoso" (Brizuela 2000: 17). Por eso, "la aparición intempestiva del adolescente homosexual en las páginas de *El juguete rabioso* marca más la extrañeza que la homofobia de Arlt", y "hubieron de pasar veinte años para que en la novela argentina aparezcan otros rasgos de homosexualidad" (Bazán 2004: 203). En esos veinte años se intensifican la homofobia y la persecución policial de los homosexuales, y se sanciona la Ley 12.331 de Profilaxis Social prohibiendo la prostitución, ley que en 1954 es reformada por el presidente Juan Domingo Perón con el argumento esgrimido en el debate homofóbico de los años cuarenta, de que el cierre de los prostíbulos habría provocado un aumento de la homosexualidad (Bazán 2004: 274 ss.).

Desde finales de los años treinta, el homoerotismo va entrando como tema al campo literario argentino a través de traducciones, pero carece todavía de una articulación legitimada. Las traducciones que publican algunas de las grandes editoriales argentinas en esos años contribuyen, justamente, a elaborar una lengua literaria para hablar de homoerotismo (Peralta 2012), y a habilitar dentro del campo literario un ámbito para la producción de literatura homoerótica, que se recorta con más claridad a partir de mediados de los años 1950 (véase Ben/Acha 2004-2005). En 1938 Losada publica *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, en la traducción de Ricardo Baeza, y *Corydon*, de André Gide, en la traducción de Julio Gómez de la Serna; la editorial Sur publica en 1936, también de Gide, *Perséphone* en traducción de Jorge Luis Borges, *Regreso de la U.R.S.S.* traducido por Rubén Darío (hijo) con una nota de Victoria Ocampo, y en 1937 *Retoques a mi Regreso de la U.R.S.S.* en traducción de Ernesto Palacio. Para *El pensamiento vivo de Montaigne* (1939), editado en la colección de Losada, Francisco Marín traduce el ensayo de Gide incluido en ese libro; Margarita Abella Caprile y Marta Acosta van Praet traducen para Emecé sus *Reportajes imaginarios* (1944) y Argonauta publica en 1946 *Las cuevas del Vaticano* en traducción de Adrián Castillo. En 1947, cuando la editorial Argos saca a la venta, en el mes de noviembre, *El inmoralista* en la traducción de Julio Cortázar, aparecen en Buenos Aires también las traducciones de *La puerta estrecha* por Francisco Madrid, y *La sinfonía pastoral* por Arturo Serrano Plaja, ambas en la editorial Poseidón.

El cotejo de una escena clave de *L'immoraliste* con su traducción por Cortázar (Pagni 2016) permite pensar que a finales de la década del cuarenta esa lengua literaria que estaba comenzando a articularse a través de traducciones no se había desligado de

convencionalismos. Esto no significa que la Editorial Argos, que publicó *El inmoralista*, o Julio Cortázar como traductor subordinaran su política y práctica traductiva a los parámetros morales de la política cultural del Estado ni mucho menos, como lo revela el hecho de que esa misma editorial publicara a Oscar Wilde, a André Gide y a Witold Gombrowicz. Sí implica que en la década del cuarenta Cortázar traduce para Argos en el marco de lo que es expresable en ese momento, de una determinada discursividad que se revela también en el estilo de su correspondencia de aquellos años (Cortázar 2012a) y cuyos registros poco a poco irían transformándose, no en escasa medida a través de la traducción de literatura homoerótica en Argentina.[1]

Cuando en 1955, ya viviendo desde hace algunos años en Francia, Cortázar emprende para la editorial Sudamericana la traducción de las *Mémoires d'Hadrien*, lo hace a la luz de otros sobreentendidos culturales y desde un lugar diferente de enunciación traductiva, aunque su traducción esté destinada a circular, en primer término, entre el mismo público al que iba dirigido *El inmoralista*, en un campo político cuyos parámetros morales referidos a las identidades sexuales todavía no habrán cambiado mucho y en un campo literario cuyas convenciones lingüístico-culturales la traducción de la novela de Yourcenar contribuirá a transformar.

Mémoires d'Hadrien en Francia y su recepción por Cortázar

Sabemos por su correspondencia que Julio Cortázar lleva *Mémoires d'Hadrien* en su equipaje cuando viaja con Aurora Bernárdez a Italia a mediados de septiembre de 1953 para dedicarse a traducir los cuentos de Edgar Allan Poe (cf. carta a Eduardo Jonquières, del 10 de julio de 1953, en Cortázar 2012a: 450). Desde Roma le escribe a Jonquières el 27 de octubre: "¿Leíste *Mémoires d'Hadrien*? Creo que algo te decía en una anterior. Cela vaut le coup" (Cortázar 2012a: 468).

---

[1] En el debate que tuvo lugar cuando presenté mi trabajo sobre la traducción cortazariana de *L'immoraliste* en el Seminario Permanente de Traducción (SPET) en Buenos Aires, en septiembre de 2016, Griselda Mársico propuso pensar el estilo de Cortázar traductor de Gide en el marco del proyecto del grupo Sur, al que Cortázar estuvo vinculado en los años cuarenta, antes de irse a París. Me parece una hipótesis de lectura plausible, que en cierto modo avalaría la tesis de que el lenguaje para hablar de homosexualidad en literatura se va constituyendo en esos años a través de la traducción, ya que es en el grupo Sur donde se traduce buena parte de la literatura homoerótica que circulaba en Argentina, si pensamos en las traducciones de Colette por Victoria Ocampo, de Jean Genet por José Bianco, de Julien Green por Enrique Pezzoni, de Virginia Woolf por Jorge Luis Borges, Ernesto Palacio y otros. Sin embargo, en la medida en que hay notorias variantes en los estilos de los traductores de Sur (véase Willson 2004), sería excesivo postular un "estilo Sur" de traducción de literatura homoerótica.

Cortázar, que se había comprometido a traducir para Sudamericana con cierta regularidad, inicia la traducción de la nueva novela de Yourcenar durante una estadía en Buenos Aires, a comienzos de 1954, como le anuncia a Damián Bayón en carta del 15 de enero:

> En estos días empiezo a traducir para Sudamericana las *Mémoires d'Hadrien*. Te lo digo porque sé que te gustará saber que está en mis manos. Lo leí en Italia, el año pasado, y me entusiasmó (más que a Aurora, que lo encuentra retórico). La traducción plantea problemas pavorosos, pero no creo que ninguno sea insuperable; hay que andar despacio, repitiendo un poco la actitud de la autora, que debió escribirlo pesando y paladeando cada frase (Cortázar 2012b: 18).

Basándose en este comentario, Sylvie Protin (2002) formula una tesis que merece ser profundizada, según la cual en su traducción de *Memorias de Adriano,* Cortázar tendería justamente a evitar lo "retórico" que Aurora Bernárdez encuentra en la novela de Yourcenar, y que seguramente tiene que ver con el estilo elevado del relato, la *oratio togata*, elaborado por Marguerite Yourcenar, como ella misma lo explica en su ensayo sobre tono y lenguaje en la novela histórica, para dar expresión a la dignidad del emperador y permitirle interpelar a un interlocutor ideal, el "*homme en soi*" (Yourcenar 1983: 37-38; énfasis en el original). Observa Protin que, en la medida en que Cortázar no encuentra "retórico" el lenguaje de *Mémoires d'Hadrien*, al traducir no pone el acento en el estilo elevado de Yourcenar, pero sí en su fraseo y su ritmo, que el texto traducido recrea a partir del material de la lengua meta y en el marco del proyecto narrativo cortazariano. En *Memorias de Adriano*, Cortázar operaría un desplazamiento del nivel de lengua a fin de provocar en el lector de la traducción el placer que la lectura del original le despierta a ese lector particular que es el traductor Julio Cortázar (Protin 2002: 91-93). Esta voluntad sería congruente con el proyecto cortazariano de inscribir en su obra a un lector específico que intervenga en el texto para reponer una linearidad, generar una coherencia o inferir un sentido encubierto: así, la traducción de Cortázar obedecería a las mismas reglas de composición y a las mismas preferencias que su escritura —y a su vez contribuiría a desarrollar la estrategia narrativa del escritor (Protin 2002: 101)—.

En el momento de redactar su artículo, Protin no tuvo acceso a las cartas de Cortázar a Eduardo Jonquières, publicadas en 2010 e incorporadas a la última edición de la correspondencia, en 2012. En una carta del 8 de febrero dirigida a su amigo, en medio de la traducción Cortázar reflexiona sobre la dificultad que implica traducir al español ciertos pasajes de la novela de Yourcenar referidos a las preferencias homoeróticas de Adriano:

> Sigo traduciendo las memorias de Adriano. Sigo descubriendo las secretas diferencias que hay entre los idiomas, y que trascienden el plano formal. Traducir no es buscar equivalencias. O, mejor dicho, la traducción traiciona cuanto más leal es, oh paradoja. Me explico: si yo leo en francés que Adriano se enamoró de un joven soldado y tuvo dificultades porque a Trajano también le gustaba el soldado, todo eso suena sin el menor escándalo. Apenas lo pongo en español (en un perfecto juego de equivalencias), el pasaje adquiere una grosería, una rudeza, un tono marcadamente escandaloso. Es que en realidad no se trata de la misma cosa. Una mentalidad francesa piensa un Adriano, y una mentalidad española piensa otro. No se trata ya de la resonancia especial de las palabras en cada idioma, sino de la resonancia de los sentimientos. ¿Cómo hay que traducir, entonces? Casi se está tentado de volver a las técnicas de "adaptación" del siglo XVIII, cuando los Moratín, por ejemplo, traducían a Molière despanzurrándolo al gusto madrileño. En el fondo eran más fieles que nosotros, si conseguían recrear sentimientos análogos —no ya iguales— a los del lector francés de Molière (Cortázar 2012b: 21).

Aquí Cortázar adopta como traductor simultáneamente dos lugares de lectura, y argumenta por un lado como lector habituado a leer narrativa francesa y por otro como lector hispanohablante al que va dirigida la traducción, y constata la incompatibilidad de "la resonancia de los sentimientos" en mentalidades diferentes: lo que, según Cortázar, un francés, o alguien habituado a leer en francés, lee sin escandalizarse, a un lector hispanohablante le resulta grosero. Cortázar está describiendo aquí su propia experiencia de doble lectura en el momento de traducir *Memorias de Adriano*: es a él mismo a quien la frase traducida le suena grosera en español, pero no en francés.

Teniendo en cuenta los procedimientos traductivos registrados en el análisis de la traducción de *El inmoralista*, podría formularse la hipótesis de que esa resonancia escandalosa puede haberlo llevado, en 1947, a realizar una traducción en la que resultaran todavía más sesgadas las connotaciones homoeróticas de las que el narrador de Gide no es consciente, a diferencia del autor mismo en el momento de escribir la novela y a diferencia también del traductor, casi medio siglo más tarde. Si *Memorias de Adriano* procura evitar lo "retórico", como sostiene Protin con quien coincido en este punto, *El inmoralista* es en mi lectura el producto de una traducción que lo enfatiza (Pagni 2016), permitiéndole al traductor inscribir su distancia respecto de un tema que resuena con un "tono marcadamente escandaloso". En otras palabras, si al traducir la voz narrativa de Miguel en *El inmoralista* Cortázar inscribe un distanciamiento, en su traducción de Yourcenar predominan los procedimientos de aclimatación, que acercan la voz de Adriano al lector hispanohablante de la novela.

La reflexión de Cortázar en la carta a Jonquières arriba citada es interesante desde distintos puntos de vista: la lengua literaria de que dispone como traductor no

le permite traducir "el tono" en que la relación homoerótica es formulada por Yourcenar y percibida por Cortázar en francés. Es decir, que no encuentra en la literatura argentina, ni en la literatura en lengua española, un lenguaje en el que le sea posible formular literariamente esa relación sin despertar resonancias escandalosas, sin caer en la grosería. Por suerte para la literatura argentina, Cortázar no optará por "volver a las técnicas de 'adaptación'", como sugiere medio en serio y medio en broma en la carta, sino que asumirá el desafío. El pasaje que contiene la frase a la que Cortázar se refiere, es el siguiente:

> Un incident de la vie privée faillit bientôt me perdre. Un beau visage me conquit. Je m'attachai passionnément à un jeune homme que l'empereur aussi avait remarqué. L'aventure était dangereuse et gouttée comme telle (Yourcenar 1951: 54).

Cortázar traduce:

> Un incidente de la vida privada estuvo muy pronto a punto de perderme. Un bello rostro me conquistó. Me enamoré apasionadamente de un jovencito que también había llamado la atención del emperador. La aventura era peligrosa y la saboreé como tal (Yourcenar 1999: 54).[2]

Al preferir el diminutivo "jovencito" para "jeune homme", y al traducir "Je m'attachai" especificándolo como "Me enamoré", Cortázar baja el tono de la frase y acerca la voz y con ella la experiencia de Adriano al lector, a quien confronta de modo más inmediato que Yourcenar con el sentimiento de Adriano. Además, al convertir al "jovencito que también había llamado la atención del emperador" en sujeto sintáctico de la subordinada relativa, le otorga una agencia que en el texto de Yourcenar le corresponde al emperador ("que l'empereur aussi avait remarqué"). Lo que en *Mémoires* se presenta como tensión entre Hadrien y el emperador, deviene en *Memorias* conato de una escena de doble seducción. Mi lectura se demora aquí en matices que el lector o la lectora de la novela no percibe con tanto detalle, o a los que no presta atención; sin embargo, de ellos depende en buena medida el "tono" de una traducción. Al acercar, con esos leves matices, el nivel de lengua al del lector hispanohablante contemporáneo, Cortázar aclimata el estilo, aproximándolo a un ámbito de referencias que se percibían como escandalosas, en particular cuando aparecían en un texto literario. Cortázar opera aquí en sentido contrario a como lo había hecho al traducir *El inmoralista*. A pesar de las dificultades que constata en la carta a Jonquières, no solo evita los

[2] En adelante, MH seguido del número de página remite en las citas a *Mémoires d'Hadrien* y MA a la traducción de Cortázar.

circunloquios que Yourcenar prefiere, sino que sus elecciones léxicas acercan incluso el texto a ese "tono marcadamente escandaloso".

A más de sesenta años de aquella versión de *Memorias de Adriano* y de los problemas que le planteaba la traducción a Cortázar, a los lectores y lectoras de hoy nos resulta difícil percibir la "grosería" y la "rudeza" que para Cortázar tenía la versión al español de esa frase. Justamente porque acepta el desafío, la traducción de *Memorias de Adriano* le permite abrir un camino que hará posible hablar de homoerotismo en la literatura en lengua española sin escandalizar. Creo que no es excesivo pensar que hay una línea que va de la traducción de *Memorias de Adriano* a la redacción de *Los premios*, escrita entre 1957 y 1958, donde Raúl Costa, el pasajero homosexual, intenta seducir al "alumno" Felipe Trejo, que viaja con su familia en el Malcolm y cuyas preferencias sexuales no están todavía del todo claras, aunque conozca y se atenga a los roles heterosexuales de género vigentes.[3] Después de leer el comentario en la carta a Jonquières, distinguimos mejor el camino que va de la traducción de *Memorias de Adriano* a la redacción de *Los premios* y percibimos también, como observa José Amícola, que los vincula una misma concepción de la homosexualidad: en "el encuentro de Raúl Costa con el jovencito de *Los premios*, [...] la homosexualidad aparece estetizada en la 'paideia' clásica y el refinamiento de una cultura que tiene mucho que ofrecer a los estratos inferiores de la sociedad" (1999: 9). Seguramente no es del todo casual que Amícola se refiera aquí a Felipe con el mismo término que elige Cortázar para traducir al "jeune homme" de *Mémoires d'Hadrien*.[4]

---

[3] José Carlos Barcellos llama la atención sobre la nítida separación entre sexualidad e identidad de género en el caso de Raúl Costa, cuya identidad social masculina no es puesta en cuestión por sus preferencias sexuales; esa caracterización de Raúl Costa podría ser deudora del tradicionalismo de la sociedad argentina de los años cincuenta, como si la única manera de presentar dignamente a un personaje homosexual fuera integrándolo plenamente en el orden heteropatriarcal vigente, a punto de colocar a su lado a una mujer, Paula, como compañera fiel (2005: 169-170). Gabriel Giorgi, por su parte, establece una importante diferencia entre Raúl Costa y Bob, el marinero que viola a Felipe: "Raúl es un 'homosexual' más allá de cualquier ejercicio sexual concreto; Bob, en cambio, aquel cuya sexualidad, por así decirlo, no tiene nombre. El engaño de ese tramposo culmina con la violación de Felipe; y si bien la escritura cortazariana no podrá escribir esa violación, dejará ver la trampa y la herida, y entre ambos un silencio que coincide con lo *impresentable*" (Giorgi 1998: 98, en Amícola 1999: 9-10).

[4] Para José Carlos Barcellos, la muerte de Gide en febrero de 1951 constituye la marca del fin de una época en la que la literatura pionera de Whitman, Wilde, Proust, Gide había permitido articular el deseo homoerótico. Los años cincuenta, en los que aparecen novelas con protagonistas homosexuales, escritas por Julien Green, Roger Martin du Gard, Pier Paolo Pasolini, Witold Gombrowicz, James Baldwin, Alberto Moravia, Julio Cortázar entre otros, son, según Barcellos, años de transición entre aquella primera etapa y el movimiento de liberación sexual de los años sesenta y setenta. Lo

Volvamos por un momento a la historia de la recepción de *Mémoires d'Hadrien* en la Francia de posguerra. La novela había salido a la venta a comienzos de diciembre de 1951 en la editorial Plon, precedida de una disputa entre Plon y Gallimard por los derechos de publicación que, junto con la prepublicación de tres de los capítulos en *La Table Ronde* en julio, agosto y septiembre de 1951, no hizo sino aumentar la expectativa.[5] Si pasamos revista a las reseñas publicadas con motivo de la aparición del libro entre diciembre de 1951 y mediados de 1952 (De Decker 2002), algunas de las cuales seguramente Cortázar había leído, observamos que casi todas alinean la novela, tanto por su tema como por su estilo, en la tradición clásica francesa. Marguerite Yourcenar estaría contribuyendo con *Mémoires d'Hadrien* a restaurar un clasicismo universal por un lado, y por el otro daría expresión a la nostalgia de un mundo perdido al que había que aspirar a fin de superar la catástrofe de la Segunda Guerra; en ese contexto, varias reseñas leen la época de la decadencia del Imperio Romano en la que Adriano vive y muere, como metáfora de la decadencia de la civilización europea (Chiapparo 2004: 65-67). Todas las reseñas hacen referencia a la relación de Hadrien con Antinoüs, y la mayoría la lee en el marco de la tradición clásica, algunas tomando explícitamente distancia respecto de la representación del homoerotismo en la literatura francesa contemporánea. Refiriéndose a la "folle passion pour le jeune Grec Antinoüs", Émile Henriot escribe en *Le Monde*, el 9 de enero de 1952:

> Les anciens ne faisaient pas tant d'affaire que nos pédérastes sur leurs amitiés particulières, et Virgile lui-même n'a rien dit de plus que *formosum* de son Alexis, délices de son maître (De Decker 2002: 45-46).

Robert Kemp observa en *Les Nouvelles littéraires*, el 10 de enero de 1952:

> Elle [Marguerite Yourcenar, A.P.] nous dit, forcément, la passion d'Hadrien pour Antinoüs et se garde de mettre, sous le calame de l'empereur, un traité du corydonisme. Il n'y a rien de gidien dans les confidences d'Hadrien, qui n'avait jamais été puritain (De Decker 2002: 53).

---

característico de este periodo de transición sería el esfuerzo por sacar al homoerotismo del ámbito de lo inefable o lo nefando en que había sido instalado durante esa primera época, e incorporarlo en tramas de vida y relaciones sociales cotidianas (Barcellos 2005: 158).

[5] A ello contribuyó también el Prix Vacaresco-Fémina otorgado a la novela en vísperas de que le fuera concedido el premio de la crítica francesa que finalmente, por eso mismo, no recibió, como consigna Émile Henriot en *Le Monde* el 28 de mayo de 1952 (De Decker 2002: 130-133). La reedición francesa de 1953 incluye "Carnets de notes de *Mémoires d'Hadrien*", que Cortázar no traduce, pero que en la edición de *Memorias de Adriano* por Sudamericana aparece en traducción de Marcelo Zapata.

Gérard d'Houville anota en la *Revue des Deux Mondes*, el 15 de febrero de 1952:

> La jeune, éphémère, parfaite beauté de cet adolescent résumait sans doute pour Hadrien cette splendeur hellénique à laquelle il fut toujours passionnément sensible [...]. Je connaissais assez mal les détails de la vie du grand empereur Hadrien: mais il était celui-là qui pleura le bel Antinoüs (De Decker 2002: 87).

En el número de febrero de 1952 de *Les Temps modernes*, Maurice Nadeau consigna:

> Son amour pour le jeune Antinoüs, qu'après le suicide de celui-ci il fit passer officiellement au rang des dieux, n'est pas une de ces faiblesses: la preuve au contraire d'un attachement que fait honneur à tous deux, la réincarnation du mythe homérique d'Achille et Patrocle (De Decker 2002: 108).

Sin embargo, el relato de las relaciones homoeróticas de Hadrien también resulta, contra lo que piensa Cortázar, decididamente escandaloso en ciertos círculos franceses de la época. En su reseña publicada en *France Réelle* el 15 de febrero de 1952, André Thérive consigna, acerca de la conducta del protagonista en cuestiones de amor y religión:

> Sur le premier point [l'amour, A.P.] il va de soi qu'il appartient à l'autre versant du monde cet ami du bel Antinoüs, ce débauché placide, d'ailleurs ambivalent [...]. Les gens de lettres cachent tous une indulgence secrète pour ce genre d'homme et d'existence. Mais la foule conçoit pour eux répugnance ou indifférence et, au fond elle a raison [...] nous savons bien qu'il lui manque encore la notion du péché et que, d'ailleurs, il fut un ambitieux, un assassin, peut-être (M. Carcopino l'assure) (De Decker 2002: 90).

Si tomando en cuenta este comentario volvemos a la reflexión de Cortázar en la carta a Jonquières, podría pensarse que no se trata solamente de una cuestión de mentalidad francesa *versus* mentalidad española o hispanohablante, como él sostiene. Lo que la observación de Thérive sugiere, más allá del posicionamiento combativamente cristiano del autor, es que posiblemente el gran público francés de 1950 no considerara del mismo modo que "les gens de lettres" las relaciones homoeróticas de Hadrien; también entre los intelectuales había quienes evaluaban positivamente la novela, relacionándola con la tradición grecolatina y distinguiéndola explícitamente de la literatura homoerótica francesa de la primera mitad del siglo.

A diferencia de lo que en opinión de Thérive ocurría con el gran público, *Mémoires d'Hadrien* no escandalizó a la mayor parte de los intelectuales franceses porque existía una importante tradición de literatura homoerótica en lengua francesa, consagrada por Proust, Colette, Gide, Cocteau, Yourcenar y otros. Había en francés palabras y modos de expresar

literariamente las relaciones homoeróticas. Poniéndose en el lugar de sus potenciales lectores, Cortázar percibe el escándalo que el relato de Adriano produciría en el gran público hispanohablante; y desde su lugar de escritor-traductor, es como si sintiera la dificultad que implica la falta una tradición comparable de literatura homoerótica en lengua española: hay que abrirse camino en la lengua y esbozar un nuevo lugar de enunciación desde donde volver expresable literariamente en español lo que hasta el momento no podía decirse.

La voz del traductor

El modelo básico de la comunicación literaria, según el cual un autor transmite un texto a un lector que a su vez lo lee, se complica en el caso de la traducción: el traductor es un lector que escribe, sobre la base del texto leído, otro texto con características propias, no solo porque lo vierte a otra lengua, sino también porque traslada toda la situación comunicativa a un contexto diferente, generando su propio lector implícito a partir de la comunidad interpretativa para la que traduce y, en última instancia, a partir de los lectores reales a quienes va dirigida la traducción. En el caso de *Memorias de Adriano*, el lector real en el que piensa Cortázar es el que se escandaliza, el que encuentra grosero el relato sobre las relaciones homoeróticas de Adriano. La operación traductiva de Cortázar consiste en inscribir un lector implícito que no se escandalice.

En la traducción de un texto narrativo su polifonía inicial se potencia, porque las voces del autor implícito, del narrador o los narradores, de los personajes, sus idiolectos sociales, sus jergas, las citas abiertas y encubiertas etc., son refractadas al pasar por el filtro de la voz del traductor, que es también un sujeto de enunciación situado, idiosincrático, con un determinado manejo de la lengua, con sus propias lecturas, sus preferencias y decisiones, con condicionamientos derivados de su lugar de enunciación traductiva en el marco de la cultura en o para la que traduce. En el caso de Cortázar, un traductor-escritor con un proyecto narrativo propio, que ha publicado un conjunto importante de cuentos pero todavía ninguna novela; que vive desde hace unos pocos años en Francia, lo que implica una toma de distancia respecto de la propia lengua, pero también de sobreentendidos culturales, de normas y hábitos idiosincráticos; que ha traducido, entre otros, a Gide y a Poe; que en Francia traduce con cierta regularidad literatura para la editorial Sudamericana de Buenos Aires y que trabaja como traductor profesional en la sede de la Unesco en París.[6]

---

[6] Hay ciertas coincidencias con Marguerite Yourcenar, que escribe *Mémoires d'Hadrien* en EE.UU., donde vive desde fines de 1939, que ha traducido ya, cuando publica la novela, a Virginia Woolf, Henry James, Constantin Cavafys y para quien la traducción constituye una tarea fundamental (Counihan 2000) e incluso un paradigma de escritura (Kapsakis 2012).

¿De quién es la voz que nos llega cuando leemos una novela traducida?, pregunta Theo Hermans (2010:197), ¿de quién es la voz que nos llega cuando leemos *Memorias de Adriano* en la versión de Cortázar?, ¿cuál es la parte de Yourcenar, cuál la de Cortázar en la voz de Adriano? Al no distinguir entre ficción no traducida y ficción traducida, dice Hermans, la narratología pasa por alto la presencia de la voz del traductor, que es índice de su inscripción discursiva en el texto traducido. Aparte de las situaciones en las que el traductor asume la palabra en prólogos y notas del traductor, Hermans registra tres casos en los que la presencia discursiva del traductor puede ponerse directa o indirectamente de manifiesto. En primer lugar, cuando el texto que se traduce subraya la relación comunicativa con el lector implícito, cuyos rasgos no coinciden totalmente con los del lector a quien va dirigida la traducción; en la medida en que en la traducción hay inscripto un doble lector implícito, pueden aparecer redundancias, inadecuaciones o discrepancias que remiten a la impronta del traductor. En segundo lugar, en casos de autorreflexividad y autorreferencialidad textual que lindan con lo intraducible, como la polisemia, los juegos de palabras, etc.; aquí el traductor logra a veces compensar los intraducibles sin dejar huella, pero otras veces pueden aparecer contradicciones o incongruencias que ponen de manifiesto su presencia, o que lo obligan incluso a hacer uso de notas al pie o de explicaciones entre paréntesis. En tercer lugar, ante sobredeterminaciones contextuales que exigen algún tipo de aclaración por parte del traductor. En estos tres casos puede producirse algo así como un cortocircuito comunicativo que llama la atención, dice Hermans, sobre la dislocación pragmático-lingüística que ocurre en la traducción y que no siempre pasa inadvertida.

El cotejo entre el texto de Yourcenar y su traducción por Cortázar permite registrar manifestaciones de la presencia discursiva del traductor, como lo demuestran algunos estudios de carácter descriptivo que cotejan la novela de Yourcenar con su traducción por Cortázar. Entre ellos, el más completo hasta el momento es el de Alberto Ribas Pujol, que registra en la traducción una serie de divergencias de modulación semántica y estilística "casi siempre en el sentido de neutralizar los efectos de estilo de Marguerite Yourcenar, que, como se recordará, pretende dar a su prosa el ritmo del *tono togado* que ella presta al emperador Adriano. Su traducción, que coincide en el tiempo con la etapa en que Cortázar intenta desliteraturizar su escritura, se resiste siempre que puede a los efectos que dan un empaque arcaizante a la prosa de Yourcenar" (Ribas Pujol 1995: 53). En cuanto a las modificaciones estilísticas, Ribas Pujol comprueba la fuerte tendencia de Cortázar a suprimir el asíndeton, con el que Marguerite Yourcenar "intenta reproducir el estilo latino de Tácito según la idea que ella se hace del mismo" (Ribas Pujol 1995: 55); algo similar ocurre con la explicitación de la parataxis, mayormente mediante la coordinación copulativa. Ribas Pujol concluye que hay una "ruptura entre Cortázar autor, que

en el momento de traducir *Mémoires d'Hadrien* está gestando una poética narrativa anticonvencional, y Cortázar traductor, que se pone al servicio de una estética de cuño clasicista" (Ribas Pujol 1995: 58). Desde la perspectiva que me ocupa aquí, en lugar de hablar de "ruptura" y de una puesta del traductor "al servicio de una estética de cuño clasicista" preferiría decir, al revés, que Cortázar pone la traducción de la novela de Yourcenar al servicio de su "poética narrativa anticonvencional", en la medida en que esta traducción le permite ampliar el registro de lo expresable en español en una línea que conduce a *Los premios* y *Rayuela*.

Como se vio en el ejemplo al que alude en la carta a Jonquières, Cortázar traduce algunos circunloquios especificando y explicitando o añadiendo una connotación sexual, como cuando "mauvais lieu de la mort" (MH 70) deviene "lupanar de la muerte" (MA 66). Pero la presencia de la voz traductora es perceptible también en otros procedimientos que le dan a la traducción un tono levemente irónico: cuando Cortázar traduce un término francés con el equivalente etimológico español cuyo nivel de estilo es diferente, por lo general más bajo —como en el caso de "populacho" (MA 66; 82, etc.) para "populace" (MH 70), "gruñón" o "gruñona" (MA 36; 76) por "grondeur" o "grondeuse" (MH 32; 82)— se percibe en la resonancia irónica la presencia del traductor. También en algunos giros coloquiales, como cuando "convenaient tout aussi bien" (MH 129) deviene "lo mismo me servían" (MA 114) o "Mais surtout" (MH 265) se convierte en "Lo que es más" (MA 226). Cortázar suele optar por términos de uso más local o cotidiano: "la petite chambre froide" (MH 168) es "el cuchitril frío" (MA 147); las "tribus du nord" (MH 144) son "tribus norteñas" (MA 127). En otros casos, elige términos que irrumpen con actualidad llamativa, como cuando traduce "jusqu'à l'écœurement" (MH 72) como "hasta la náusea" (MA 68), o cuando apela a términos desusados, como "extrañamiento" (MA 40; 50) para traducir "dépaysement" (MH 36; 49), produciendo en ambos casos un efecto de ruptura de estilo. En la traducción de Yourcenar tienen un efecto irónico ciertas interferencias que también se registraban en la traducción de Gide, como el uso frecuente de "asaz" o "harto" por "assez". Pero como la traducción de *El inmoralista* carecía de matices irónicos, ese uso provocaba un efecto de distanciamiento y artificialidad, mientras que en *Memorias de Adriano*, en conjunción con otros procedimientos, contribuye al tono levemente irónico que adquiere la *oratio togata* en boca del Adriano traducido.

Traducción y poética de la escritura

Mémoires d'Hadrien presenta una situación narrativa compleja que la traducción potencia: Marguerite Yourcenar opta por la primera persona y la forma epistolar en un esfuerzo de "reconstitución" (1999: 291) de una carta que el emperador Adriano

nunca escribió, dirigida a su heredero Marco Aurelio. La novela consiste, pues, en la paradójica (re)creación de las memorias inexistentes del emperador, a partir del minucioso procesamiento de un conjunto inmenso de documentos reales, repertoriados en la "Nota" final a la primera edición de la novela. No es casual que algunos críticos consignaran en su momento la impresión de estar leyendo una traducción del latín (Henriot y Billy, en De Decker 2002: 45; 120).

En los "Cuadernos de notas a las 'Memorias de Adriano'", paratexto incorporado a partir de la segunda edición, Yourcenar escribe (en traducción de Marcelo Zapata): "Una de las mejores formas de recrear el pensamiento de un hombre: reconstruir su biblioteca" (Yourcenar 1999: 272), y sobre el método de escritura, semejante al que Pierre Menard "descartó por fácil" (Borges 1974: 447): "Tratar de leer un texto del siglo II con los ojos, el alma y los sentimientos del siglo II; bañarlo en esa agua-madre que son los hechos contemporáneos; separar, si es posible, todas las ideas, todos los sentimientos acumulados en estratos sucesivos entre aquellas gentes y nosotros" (Yourcenar 1999: 277). En otra de las notas leemos: "Aunque sea obvio decirlo, siempre se erige un monumento de acuerdo con el gusto de cada uno. Y no es poco emplear sólo piedras auténticas" (Yourcenar 1999: 285).

En un estudio sobre las traducciones realizadas por Marguerite Yourcenar y la poética que las sustenta, Francesca Counihan (2000) llama la atención sobre el hecho de que en los "Cuadernos" Yourcenar invisibiliza al yo autorial para producir un efecto de autenticidad de la voz narrativa, en una actitud análoga a la invisibilización del traductor: "me di cuenta muy pronto de que estaba escribiendo la vida de un gran hombre. Por tanto, más respaldo por la verdad, más cuidado, y, en cuanto a mí, más silencio" (Yourcenar 1999: 285).[7] Partiendo de esta observación de Counihan, Dionysios Kapsakis ve en la traducción una dimensión fundamental de la poética de Yourcenar y lee la ficción histórica de la carta de Adriano a Marco Aurelio como una forma de traducción en la que se negocia una distancia temporal y se intenta recuperar un original perdido (Kapsakis 2012: 60). La novela histórica de Yourcenar tendría un carácter esencialmente traductivo, al poner en escena el hecho de que el artista siempre trabaja con materiales preexistentes, fragmentos que llevan a un tiempo la marca de la intención que el artista quiso darles y del tiempo que los transforma (Kapsakis 2012: 65-69). A través de Adriano, Yourcenar escribe: "Aun allí donde innovaba quería sentirme ante todo un continuador" (Yourcenar 1999: 153).

Como Yourcenar, también Cortázar se dedicó a traducir literatura a su lengua materna, pero en su obra de novelista la traducción funciona de otro modo. La

[7] Frente a esa actitud de escamoteo de la propia voz y sumisión a los designios del (inexistente) original de Adriano, la estrategia de Yourcenar cuando traduce difiere considerablemente, en la medida en que sus traducciones se inscriben en la tradición francesa de las *belles infidèles*.

hipótesis de lectura que guió este trabajo sostiene que a través de *Memorias de Adriano* Cortázar inscribe un lector implícito de la traducción que no se escandaliza al leer los recuerdos de Adriano acerca de sus relaciones homoeróticas; esta operación se realiza a través de una serie de procedimientos traductivos que acercan la voz del emperador Adriano a la órbita de experiencia del lector real al que la traducción va dirigida. Desde el punto de vista de la producción textual, la traducción le permite a Cortázar experimentar con la articulación de una temática que adquirirá importancia cuando escriba, pocos años más tarde, *Los Premios*, su primera novela publicada, que aparecerá en Sudamericana en 1960.

Bibliografía

Amícola, José (2000): "Cortázar: 'The smiler with the knife under the cloak'", en *Orbis Tertius* 4. 7, <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/> (última consulta: 15/08/2016).

Barcellos, José Carlos (2005): "Entre o passado e o futuro: Configurações do homoerotismo masculino em narrativas dos anos 1950", en *Matraga* 17, pp. 157-175.

Bazán, Osvaldo (2004): *Historia de la homosexualidad en la Argentina. De la Conquista de América al siglo XXI*. Buenos Aires: Marea Editorial.

Ben, Pablo/Acha, Omar (2004-2005): "Amorales, patoteros, chongos y pitucos. La homosexualidad masculina durante el primer peronismo (1943-1955)", en *Trabajos y comunicaciones* 30-31, pp. 217-260, <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.316/pr.316.pdf> (última consulta: 15/08/2016).

Borges, Jorge Luis (1974): *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

Brizuela, Leopoldo (ed.) (2000): *Historia de un deseo. El erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos*. Buenos Aires: Planeta.

Cortázar, Julio (1980 [1961]): *Los Premios*. Barcelona: Editorial Bruguera.

— (2012a): *Cartas 1937-1954*. Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Buenos Aires: Alfaguara.

— (2012b): *Cartas 1955-1964*. Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Buenos Aires: Alfaguara.

Chiapparo, Maria Rosa (2004): "De la définition d'un genre: La réception de *Mémoires d'Hadrien* à sa parution et la question de l'histoire", en *Francofonia* 47, pp. 59-82.

Counihan, Francesca (2000): "Écriture et autorité dans les traductions de Marguerite Yourcenar", en Poignault, Rémy/Castellani, Jean-Pierre (eds.), *Marguerite Yourcenar. Écriture, Réécriture, Traduction*. Tours: SIEY, pp. 297-312.

De Decker, Jacques (ed.) (2003): Mémoires d'Hadrien *de Marguerite Yourcenar. Réception critique (1951-1952)*. Bruxelles: CIDMY (Bulletin CIDMY 14).

Gide, André (1947): *El inmoralista*. Trad. Julio Cortázar. Buenos Aires: Argos.

— (2009 [1902]): *L'Immoraliste*, en *Romans et récits. œuvres lyriques et dramatiques* I. Édition publiée sous la direction de Pierre Masson, avec, pour ce volume la collaboration de Jean Claude, Alain Guolet, David H. Walker et Jean-Michel Wittmann. Paris: Gallimard, pp. 589-691; pp. 1368-1389.

Giorgi, Gabriel (1998): "Sexo moderno. Cortázar: Los límites de la representación sexual y el uso de las perversiones", en *e.t.c.* 7. 9, pp. 93-109.

Hermans, Theo (2010 [1996]): "The Translator's Voice in Translated narrative", en Baker, Mona (ed.), *Critical Readings in Translation Studies*. London/New York: Routledge, pp.193-212.

Kapsakis, Dionysios (2012): "'De toute façon on traduit toujours': Marguerite Yourcenar. Walter Benjamin et le paradigme de la traduction", en *Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes*, pp. 59-86.

Lucey, Michael (2006): *Never Say I. Sexuality and the First Person in Colette, Gide and Proust*. Durham/London: Duke University Press.

Pagni, Andrea (2016): "Traducir el deseo: De *L'Immoraliste* de André Gide (París 1902) a *El inmoralista* en traducción de Julio Cortázar (Buenos Aires 1947)", en Keilhauer, Annette/ Pagni, Andrea (eds.), *Refracciones/Réfractions. Traducción y género en las literaturas románicas/Traduction et genre dans les littératures romanes*. Wien/Münster: LIT Verlag, pp. 93-115.

Peralta, Jorge Luis (2012): "Ediciones Tirso y la difusión de literatura homoerótica en Hispanoamérica", en Lafarga, Francisco/Pegenaute, Luis (eds.), *Lengua, cultura y política en la historia de la traducción en Hispanoamérica.* Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, pp. 191-199.

Protin, Sylvie (2002): "Quand Cortázar traduit... que faire?", en *La Licorne* 60, pp. 89-102.

Ribas Pujol, Albert (1995): "Las traducciones de *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar: Regularidades en las divergencias", en Lafarga, Francisco/Ribas Pujol, Albert/Tricás Preckler, Mercedes (eds.), *La traducción: metodología, historia, literatura: ámbito hispano francés*. Actas del III Coloquio de la Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española (APFFUE), pp. 49-60.

Salessi, Jorge (1995): *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina (Buenos Aires 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Willson, Patricia (2004): *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Yourcenar, Marguerite (1951): *Mémoires d'Hadrien*. Paris: Plon.

— (1955): *Memorias de Adriano*. Trad. Julio Cortázar. Buenos Aires: Sudamericana (Colección Horizonte).

— (1983): "Ton et langage dans le roman historique", en *Le Temps, ce grand sculpteur*. Paris: Gallimard, pp. 29-58.

We band of brothers: cuerpo y violencia en las traducciones cortazarianas de Cocteau y Keats

Sylvie Protin

En "L'âge de la traduction", Antoine Berman nota que existe en la obra de Walter Benjamin una contradicción entre su profunda reflexión acerca de la metafísica de la traducción, a la cual otorga un papel mesiánico, y su práctica de la traducción, percibida como "confrontación improductiva" (Berman 1999a: 30).[1] Concluye que Benjamin no conocía la "pulsión de traducir", veía la traducción pero no al traductor. En el caso de Julio Cortázar ocurre todo lo contrario: se pasó la vida traduciendo, del inglés y del francés, como actividad profesional pero también casi como un acto natural, una respiración. La traducción acompaña sus cartas, sus comentarios, sus apuntes de clase, sus manuscritos, pero está casi ausente de su obra teórica, la cual abarca, por cierto, numerosísimos aspectos de su práctica literaria, hasta crear una auto-referencialidad que muchas veces ha atrapado al crítico en la repetición de conceptos autogenerados. Las pocas notas de Cortázar sobre su práctica traductiva podrían resumirse con esta apreciación de *Imagen de John Keats* a la cual aludiremos varias veces en este trabajo: "Pero los traductores sabemos qué desaliento de ceniza y manos sucias espera al amanecer, cómo traducir se parece a amar, cómo los pequeños triunfos parciales no consuelan de la vasta derrota" (1996: 251).

Cortázar no ve más que al traductor, esto es, la traducción encarnada. La traducción en sí constituye pues un punto ciego en su pensar ensayístico, lo que es particularmente notable en una obra en la cual hormiguean problemas de transculturalidad, de personajes-traductores, de textos multilingües, traducidos o autotraducidos.[2] Aprovechemos la situación, pues, y apoyémonos en este hueco que se le escapó a Cortázar, para hacer palanca y desplegar la problemática de su relación con la alteridad, con el lenguaje y con la poesía.

En el plano biográfico, según cuenta el mismo autor en varias ocasiones, el pequeño Julio Cortázar no calza en el molde y experimenta cierto sentimiento de "anormalidad", cierta soledad. Nació fuera de Argentina, es muy alto, lee todo el

---

[1] Una versión previa de este artículo fue publicada en *Aspectos de la historia de la traducción en Hispanoamérica: autores, traducciones y traductores*, eds. Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo 2012, pp. 273-285.

[2] Para más información sobre estas temáticas, véase nuestra tesis doctoral (Protin 2003).

tiempo y habla de forma rara (tiene frenillo), lo que la familia presenta falazmente como un acento francés, vestigio de su nacimiento cerca de Bruselas: en la escuela lo apodan, pues, "el Belgicano". Esta grieta temprana en su identidad genera cierta visión de la alteridad: en Cortázar hay una gran nostalgia de la unicidad, hay un sueño de fusión con el otro y con lo Otro. En su obra es, evidentemente, el terreno del amor y de la sexualidad, pero también el de la amistad, donde el otro es visto como un doble o un *Doppelgänger*. De esto hay muchos ejemplos en su literatura (Oliveira y Traveller, por ejemplo, en *Rayuela*), pero la primera figura biográfica del doble es ciertamente la de Paco Reta, ese gran cómplice del joven Cortázar. Reta muere repentinamente en 1942: la unicidad con el otro es imposible y hay un regreso brutal hacia sí mismo, hacia la soledad muda del axolotl.

Existe pues en Cortázar el deseo de hacerse otro (aprende inglés y francés en un claro sueño de identificación con lo extranjero) y a la vez el deseo de abolir la dolorosa diferencia entre el otro y yo. Camille Fort (2008: 68) recuerda la ambigüedad que Lacan percibía en la expresión "el deseo del otro": el otro es a la vez el objeto de nuestra avidez y el origen de nuestro deseo, que no sabríamos enunciar sin su mediación. Se entiende que, a Cortázar, la alteridad del texto que traduce le permite enunciar su propio deseo, elaborar su propia poética. Así elabora su "solución traductiva": con la traducción, el lenguaje se convierte en un arma que permite comprobar que la comunicación entre ambos bordes de la grieta es posible; permite transformar la realidad mediante el lenguaje.[3] Es, en efecto, una solución porque hace posible transcender la diferencia, la alteridad radical: mi texto es a la vez otro texto, A puede equivaler a no-A en una clara ruptura de la lógica aristotélica.

La cita inicial de *Imagen de John Keats* habla del balance que hace el traductor "al amanecer": la traducción, y en particular la traducción de poesía es para Cortázar una actividad nocturna, en la cual las discriminaciones diurnas cesan para dar paso a otro régimen de la conciencia: la analogía.[4] Esta es una noción clave en la poética cortazariana: es absolutamente central en su práctica de la traducción, pero también es la fuente de su poesía y es la base de sus "visiones" fantásticas. Por una inexplicable analogía, un hombre es a la vez un axolotl, un pasaje puede estar a la vez en París y en Buenos Aires, Talita es a la vez la Maga, etc.

Así, la traducción es para Cortázar una solución fantástica ante el deseo de fusión con el otro. Por eso hay transformación, por eso hay *Bildung*, según Berman: la

---

[3] Como explica Berman (1999a: 37), la tarea del traductor —tarea altamente metafísica— es la búsqueda de una solución en el orden del lenguaje.

[4] Berman subraya que la traducción tiene como meta "miner la logique du même" (1999a: 26). También podemos evocar aquí *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, de Gilbert Durand (1960).

frecuentación de lo ajeno me permite descubrir un yo transformado. Claro está, esta transgresión del orden establecido produce un goce peculiar, y es allí donde radica la pulsión de traducir.

En un manuscrito inédito de 1947 puede leerse el proceso de traducción por Cortázar de un conjunto de poemas de Jean Cocteau.[5] Es interesantísimo este manuscrito, porque contiene un gran número de dibujos, garabatos y notas personales acerca del original y del proceso de traducción. Lo primero que se aprecia es la repetición constante del dibujo de una estrellita (figura 1):

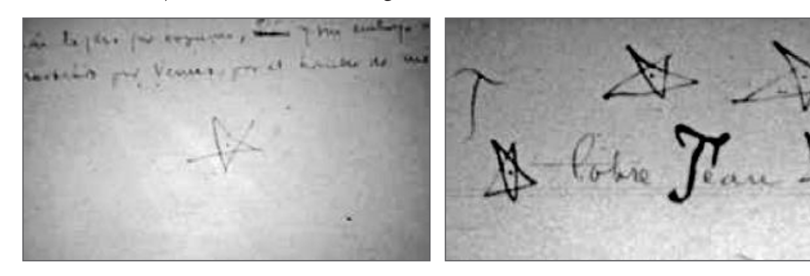


Figura 1. Manuscrito inédito de 1947 donde puede leerse el proceso de traducción por Cortázar de un conjunto de poemas de Jean Cocteau.

Lo interpretamos como síntoma de esa profunda identificación con el otro, este buceo en la otredad. En efecto, reconocemos en la estrellita de Cortázar la arquetípica de Cocteau, que valía como firma de autor (figura 2):

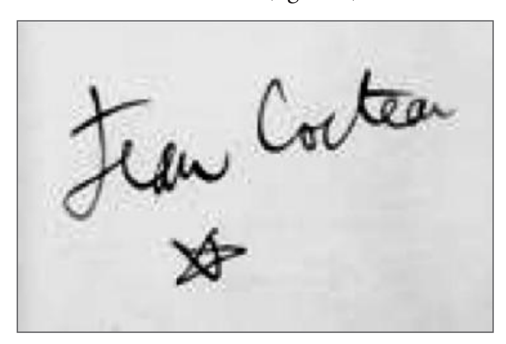


Figura 2. Firma de Jean Cocteau.

[5] El original de esta traducción es la antología publicada por Seghers ("Poètes contemporains", número 4, 1945) titulada *Jean Cocteau*. La selección de poemas, a cargo de Henri Parisot, está acompañada por un estudio de Roger Lannes, que Cortázar no traduce. Una copia de este manuscrito nos fue entregada por Aurora Bernárdez a comienzos de siglo. Para más detalles sobre este manuscrito, véase Protin (2003).

Cortázar retoma y perpetúa el gesto de Cocteau transformándolo, ya que la estrellita de Cortázar lleva un punto en su centro. La repetición casi obsesiva del dibujo ilustra la pulsión traductiva que mencionábamos: afirma el deseo de Cortázar de encarnar momentáneamente un Cocteau transformado.

Pero esta solución fantástica tiene como contraparte el sufrimiento del traductor. En la cita inicial de *Imagen de John Keats*, Cortázar recalca el "desaliento", el sentimiento de "vasta derrota" frente a la traducción de poesía. En las notas marginales del manuscrito percibimos la expresión de un sentimiento de violencia en el acto de traducir. En manos del traductor, el autor del original está en peligro (figura 3).

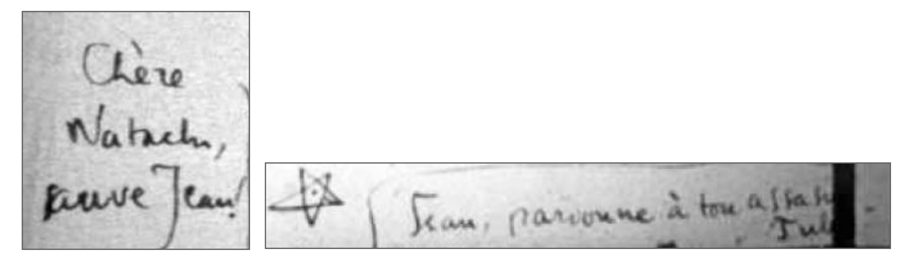


Figura 3. Notas marginales en el manuscrito *Imagen de John Keats*; "Chère Natacha, sauve Jean!" ("Querida Natacha, ¡salva a Jean!"); "Jean, pardonne à ton assassin Julio" ("Jean, perdona a tu asesino Julio").

El traductor, asesino del autor, a quien pide perdón, apela a Natacha Guthmann para que corrija sus traducciones[6] y salve de ese modo al autor. Se percibe el diálogo directo y en francés entre "Jean" y "Julio", pero en esta batalla fraterna hay reciprocidad, porque también existe una violencia del autor contra el traductor (figura 4).

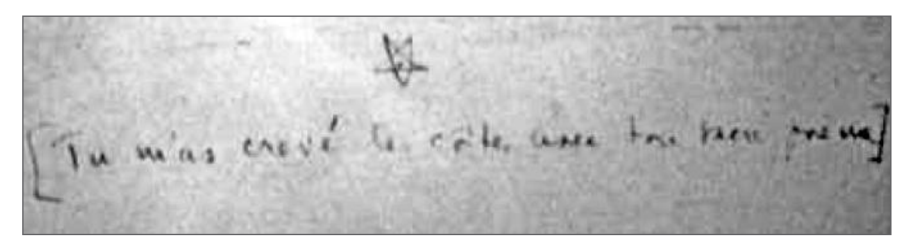


Figura 4. Notas en el manuscrito *Imagen de John Keats*: "Tu m'as crevé les côtes avec ton sacré poème" ("Menuda paliza me has dado con tu maldito poema").

[6] Volveremos más adelante sobre el papel de esta amiga francohablante de Cortázar en el proyecto de traducción de Cocteau.

Y hay, finalmente, también una violencia inherente al acto mismo de traducir, al trabajo de la lengua, muchas veces decepcionante (figura 5).



Figura 5. Notas en el manuscrito *Imagen de John Keats*: "Pas réussi" ("Poco logrado").

Pensamos con Berman (1999a: 33; 1999b: 41), que este sufrimiento del traductor es en general fruto de una concepción tradicional y platónica de la traducción. Hay dolor y tristeza porque el traductor se mueve en un terreno minado por la contradicción fundamental de esta concepción, según la cual existiría una unidad del *logos* que demandaría una translación transparente del sentido, por lo cual el traductor tendría la obligación moral de obliterarse y borrarse, para que la traducción no parezca traducción. Berman rechaza esta posición, que considera fruto de la separación platónica entre alma y cuerpo, entre sentido y forma. Para él, la traducción es distinta del original y es obra de una subjetividad; la traducción manifiesta algo irreductible a la cisión platónica, algo en lo cual el cuerpo se toma la revancha.

Esto resulta especialmente interesante en el caso de Cortázar, para quien las ideas, y en particular las metafísicas, están siempre encarnadas, corporeizadas. Cortázar es un poeta, tiene una relación muy sensual con el lenguaje. No cree en la unidad platónica del *logos* (que está del lado diurno y discriminante del imaginario), pero sí cree en la unicidad de la lírica, de la presencia poética (el lado nocturno y analógico del imaginario).[7] En su práctica de la traducción de poesía, rehúsa perder el cuerpo —es decir perder el ritmo, la imagen, la voz— e, incluso si es imposible, hace todo lo posible por manifestarlo. Henri Meschonnic decía que traducir un poema es, antes que nada, escribir uno (1999: 28).

En una óptica fantástica, existen dos maneras de transgredir lo imposible y manifestar mágicamente el cuerpo en el más allá: la asunción y la metempsicosis. En la asunción, se pasa *con* el cuerpo, violentando las leyes de la biología y de la física. De forma parcial, también se puede intentar traducir agrediendo la lengua de traducción para que deje ver el cuerpo verbal del original, torciendo la gramática, forjando neologismos o nuevos usos de una palabra, ampliando y renovando la

[7] En *Imagen de John Keats* Cortázar escribe: "Así, por ser la lírica la forma *elemental* de la poesía, surge análoga en las tierras y los tiempos varios, y es caso obvio señalar que el lector español, asomándose a lo mejor de su lírica nacional, se aproximará más al espíritu de las *Odas* de Keats que si se confía a cinerarias traducciones" (Cortázar 1996: 252-253).

lengua de traducción. Cortázar formaliza esta noción de agresión de la lengua en y por la escritura en "Teoría del túnel", ensayo escrito en 1947, el mismo año que el manuscrito de su traducción de Cocteau:

> Los escritores amplían las posibilidades del idioma, lo llevan al límite, buscando siempre una expresión más inmediata, más cercana al hecho en sí que sienten y quieren manifestar, es decir, una expresión no estética, no literaria, no idiomática. El escritor es el enemigo potencial —y hoy ya actual— del idioma (Cortázar 1994a: I, 73-74).

También se puede manifestar el cuerpo verbal del original por la metempsicosis, tal y como la entendía el espiritismo del siglo XIX: en una circunstancia precisa, un cuerpo está habitado por el recuerdo de otro cuerpo, por su imagen.[8] En *Imagen de John Keats* (1996: 251), Cortázar propone una metodología para esta traducción-manifestación, cuando califica la poesía de Keats como "lírica absoluta/poema de poemas *encanto*" que, por la unicidad de la presencia poética podría consentir "una cercanía paralela":

> acaso así, al modo mágico de no mirar de frente, de oponer un espejo para alcanzar en su copia la imagen más buida, así las odas de mi poeta cederían al español, a este hermoso lenguaje diferente, su designio, su diseño, su contacto.

Con esas dos prácticas transgresivas, asunción y metempsicosis, Cortázar intenta "salvar" la poesía del peligro de la traducción, como le explica a Natacha Guthmann en esta nota del manuscrito de Cocteau:

> Natacha: creo que este poema (Prière Mutilée) es uno de los más hermosos y hondos de Cocteau. Hice lo que pude por salvarlo. ¿Se empeñará Usted en agregar todo su esfuerzo? Sobre la base de sus observaciones, yo trataría de alcanzar una versión más fiel, salvando en lo posible el rico juego de rimas y el ritmo.

Esta cita explicita el proyecto de traducción de esta antología de Cocteau. Oficialmente, se trata de una colaboración entre Cortázar y Natacha Guthmann (en la correspondencia hablan de "nuestro Cocteau"). Sin embargo, bastante temprano en el manuscrito se encuentra esta nota (figura 6):

---

[8] Es lo que ocurre en el cuento *La sombra de Meyerbeer*, de Villiers de l'Isle-Adam que Cortázar traduce en 1949. Emplea luego el recurso narrativo en muchas ocasiones, como en *Rayuela*, cuando La Maga aparece en Talita.

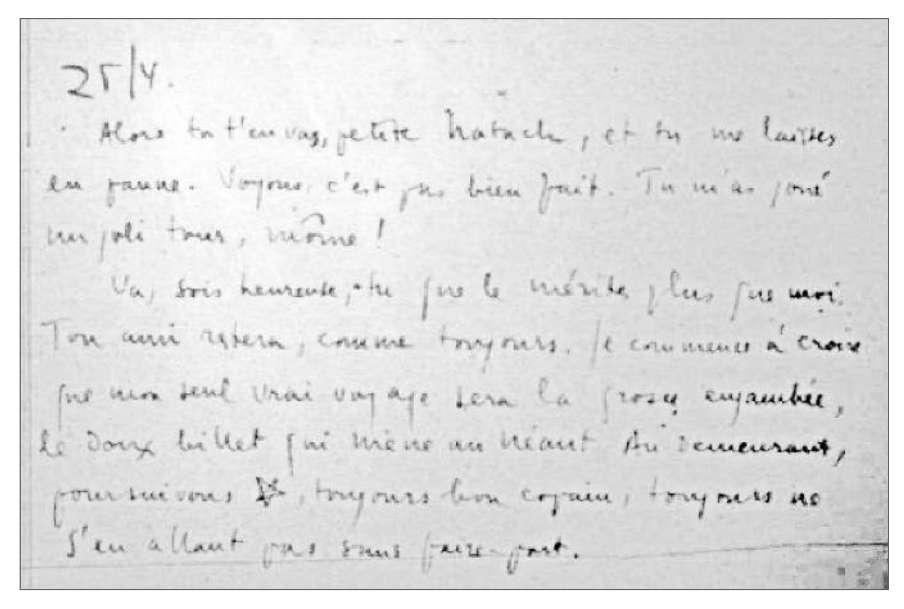

25/4.
Alors tu t'en vas, petite Natacha, et tu me laisses
en panne. Voyons, c'est pas bien fait. Tu m'as joué
un joli tour, môme!
Va, sois heureuse, tu que le mérites plus que moi.
Ton ami restera, comme toujours. Je commence à croire
que mon seul vrai voyage sera la grosse enjambée,
le doux billet qui mène au néant. Au demeurant,
poursuivons *, toujours bon copain, toujours ne
s'en allant pas sans faire-part.

Figura 6. 25/4. "Alors tu t'en vas, petite Natacha, et tu me laisses en panne. Voyons, c'est pas bien fait. Tu m'as joué un joli tour, môme! Va, sois heureuse, tu [sic] que le mérites plus que moi. Ton ami restera, comme toujours. Je commence à croire que mon seul vrai voyage sera la grosse enjambée, le doux billet qui mène au néant. Au demeurant, poursuivons *, toujours bon copain, toujours ne s'en allant pas sans faire-part." ("Entonces te vas, pequeña Natacha, y me dejas estancado. ¡No está nada bien! Mala pasada me has jugado, nena. Vete y sé feliz, que te lo mereces más que yo. Tu amigo se quedará, como siempre. Empiezo a creer que mi único viaje de verdad será la gran zancada, la carta de amor que lleva a la nada. Por lo demás, prosigamos *, siempre buen compañero, siempre acostumbrado a no marcharme sin dejar un aviso").

De hecho, Cortázar tradujo solo, como lo demuestran los varios cuadernos manuscritos que componen la versión de trabajo. Existe luego una segunda versión, una copia en limpio de cuarenta y nueve páginas mecanografiadas que fueron enviadas a Natacha en París. En ellas aparecen más de cuatrocientas correcciones de la mano de su amiga. La cita anterior nos permite entender que lo planeado era que Cortázar hiciera una primera versión que luego ella corregiría como francófona (es decir, explicitando expresiones o giros orales, etc.) para que él finalmente acabase el trabajo poético "salvando […] el rico juego de rimas y el ritmo". En realidad, esto último nunca sucedió y el manuscrito quedó inédito. Vamos a tratar de entender por qué, analizando las posiciones traductivas de ambos traductores. Natacha Guthmann explicita sus criterios en una carta que acompaña el envío del manuscrito corregido por ella a Buenos Aires: le pide a Cortázar que se sitúe lo más cerca posible del texto,

que no aclare ni corrija. Para ella, poco importan los alejandrinos si se transmite el "carácter brusco e imprevisto de esta poesía". Por fin, pregunta: "¿Por qué querer hacer mejor que el autor?". Vamos a centrarnos en un breve análisis de "Jugadores durmiendo a la sombra":

Cada uno explicita su respectiva posición: Cortázar propone una "asunción", es decir, ofrece un contrato al lector. Le explica el funcionamiento textual del original y le propone postular que en español "sombra" podría remitir al juego del "hombre".[9] Haciéndolo crea un espacio metafórico en el cual el juego y la sombra, el tiempo del juego y el calor de la siesta, son una misma materia, como en francés. Connota la voz española con el cuerpo textual del original, con su vivacidad expresiva. Guthmann, en cambio, aboga por la literalidad con un argumento doble: la filología (la etimología como autoridad en el lenguaje) y el riesgo de confusión (la claridad como valor intrínseco, sin relación con el contexto o con la fuerza poética de la confusión, capaz de generar un rico espacio metafórico). Es interesante porque esto va en contra del principio enunciado por Guthmann en su carta: no aclarar el texto. La siguiente corrección ("A veces *lo* juegan los muchachos") también muestra cómo la prioridad de Guthmann está en la claridad y la precisión enunciativa. Este precepto vale para ella más que la regularidad métrica de los versos eneasílabos, que Cortázar se esfuerza por respetar. Por fin, la última corrección ("Sudando contra la mesa" en lugar de "Sudando a mares en la mesa") es más ambigua: en francés *en nage* significa, en efecto, una transpiración abundante, como en "sudando a mares". El interés de la expresión elegida por Cortázar, es que permite conservar la metáfora que hila el verso con el siguiente ("a mares/nadan" por *en nage/nagent*), y así pone de manifiesto el cuerpo del original. ¿A qué obedece la corrección de Guthmann? Emitimos aquí la hipótesis de una ultracorrección: la imagen "sudar a mares" no es muy conveniente, no resulta muy "poética". "Pourquoi vouloir faire mieux que l'auteur?" preguntaba ella en la carta: nuevamente el motor de las correcciones desvía de los preceptos enunciados. La autoridad en la lengua parece guiar ciertas elecciones sin que la correctora tenga clara conciencia de ello. La traducción de Cortázar, por su parte, parece coherente con los principios de su peculiar relación con el lenguaje: permitir que el cuerpo del original se revele en sus aspectos sensuales (ritmos, imágenes) contra la pulcritud de la imagen y a favor de ejercer violencia sobre la lengua para tratar de alcanzar la "presencia poética" (cuadro 1).

[9] El procedimiento, atrevido en materia de traducción, no deja de remitirnos a la teatralidad y a la distanciación de Brecht.

Traducción de Cortázar (versión mecanografiada)	Correcciones de Guthmann	Poema de Cocteau
JUGADORES DURMIENDO A LA SOMBRA (1) (1) Buscando conservar el juego de palabras, traduzco por "sombra" el juego de naipes (hombre) que se pronuncia como "ombre" — sombra—	"Hombre" No estoy de acuerdo con Ud., Julio. Yo creo que hay que mantener para el juego la palabra "hombre" que es una palabra castellana; además hay posibilidad de confusión.	JOUEURS DORMANT A L'HOMBRE
La sombra, juego peligroso. A veces juegan los muchachos, La mesa contra la mejilla, Bañados en su sombra, pálidos.	*Subraya* sombra *Añade* lo [A veces lo juegan los muchachos]	Un jeu dangereux est l'hombre. Parfois des garçons y jouent La table contre la joue, Pâmes, baignés dans leur ombre.
Estos ángeles espantosos Durmiendo a la sombra en verano, Sudando a mares en la mesa Nadan con un brazo encantado.	*Subraya* sombra *Tacha "sudando a mares en"*, *corrige:* Sudando contra la mesa	Ces anges épouvantables, Dormant à l'hombre en été, En nage contre la table, Nagent d'un bras enchanté.
¿Tienen piernas los durmientes? ¿Tienes un alto y un bajo? ¿Están en el agua o aire? ¿Tienen huesos en los miembros? ¿O tienen aire en los huesos?	*Subraya* sombra	Les dormeurs ont-ils des jambes? Ont-ils un bas et un haut? Sont-ils dans l'air ou dans l'eau? Ont-ils des os dans les membres? Ont-ils de l'air dans les os?
Misterio, el juego de la sombra; Se lo juega entre durmientes Que no tienen el pie en tierra; Y el que hace una trampa muere.	*Subraya* sombra	Le jeu d'hombre est un mystère, Il se joue entre les dormeurs N'ayant pas les pieds par terre; Et qui triche à l'hombre meurt
Mirad, el juego de la morra Al de la sombra se asemeja. Si los que duermen hacen el Amor, del sueño se los echa.		Tenez, le jeu de *la mourre* Est au jeu d'hombre pareil: Les dormeurs faisant l'amour sont expulsés du sommeil.

Cuadro 1. Traducción de Julio Cortázar y correcciones de Natacha Guthman de un poema de Jean Coucteau

Decíamos antes que casi no hay discurso acerca de la traducción en la obra de Cortázar. En realidad habría que matizar esta afirmación si tenemos en cuenta que en la ficción hay comentarios escondidos acerca de su labor diaria de traductor. Un buen ejemplo sería "Carta a una señorita en París", de *Bestiario*. Natacha Guthmann, con quien tuvimos la oportunidad de conversar en 2002 en Buenos Aires, nos confió que este cuento tiene como referente biográfico su viaje a Francia durante la traducción de Cocteau por Cortázar: ella es la señorita en París que le dejó el piso a Cortázar. Sobre el trasfondo de esta información, pasajes como el siguiente se revelan como un comentario evidente y a la vez tierno acerca de las correcciones realizadas por ella sobre el manuscrito:

> Ah, querida Andrée, qué difícil oponerse, aun aceptándolo con entera sumisión del propio ser, al orden minucioso que una mujer instaura en su liviana residencia. Cuán culpable tomar una tacita de metal y ponerla al otro extremo de la mesa, ponerla allí simplemente porque uno ha traído sus diccionarios ingleses y es de este lado, al alcance de la mano, donde habrán de estar. Mover esa tacita vale por un horrible rojo inesperado en medio de una modulación de Ozenfant, como si de golpe las cuerdas de todos los contrabajos se rompieran al mismo tiempo con el mismo espantoso chicotazo en el instante más callado de una sinfonía de Mozart. Mover esa tacita altera el juego de relaciones de toda la casa, de cada objeto con otro, de cada momento de su alma con el alma entera de la casa y su habitante lejana. Y yo no puedo acercar los dedos a un libro, ceñir apenas el cono de luz de una lámpara, destapar la caja de música, sin que un sentimiento de ultraje y desafío me pase por los ojos como un bando de gorriones (1994b: 112).

Notemos que la metáfora de la obra como casa de aposentos bien amueblados también está presente en "Teoría del túnel", redactado el mismo año (1994a, I: 48). También allí Cortázar denuncia el carácter cerrado y opresivo de este orden estético y aboga por una postura contraria, la de un joven escritor rebelde que busca otra relación con el lenguaje. La acción del traductor opera como "desplazamiento" (la tacita), con tres modalidades: la referencia (acercar los dedos a un libro), el enfoque (ceñir apenas el cono de luz) y la musicalidad (destapar la caja de música). La traducción hecha a partir de este uso transgresivo del lenguaje estético provoca un sentimiento de "culpa" (la violencia de la cual hablamos antes) y sobre todo, manifestaciones fantásticas: los conejitos blancos que vomita el protagonista del cuento. Los conejitos, manifestación irreprimible, corpórea y viviente de la poesía, le nacen por la boca y ya tienen una "menuda conciencia" (1994b: 114). En la traducción-manifestación, "el copo tibio y bullente encubre una presencia inajenable" (1994b: 114), y se sabe que *Presencia* es el título del primer libro de poemas de Cortázar. La poesía es inenajenable,

prueba la unicidad del sentimiento poético: a pesar de la grieta, algo ha pasado a mi lengua. Frente a ello, las correcciones de Natacha Guthmann pertenecen a otro orden, a otra lógica: "Todo se ha roto, donde mira usted el puente fácil, oigo yo quebrarse la cintura furiosa del agua" (1994b: 117). La dimensión metafísica de la traducción tal y como la concibe Cortázar parece escapársele a la correctora, que busca imponer un orden exterior a la poética de esta traducción. La versión de los poemas de Cocteau no se publicará y el final del cuento dice: "me importa probarle que no fui tan culpable en el destrozo insalvable de su casa" (1994b: 117). La culpa la tiene cierto uso del lenguaje contra el cual el narrador se ha rebelado. Uno de los instrumentos de esta insurrección contra el lenguaje es la traducción-manifestación (en el sentido de aparición y también de reivindicación).

En dos ocasiones en este cuento, el protagonista menciona el uso de un excelente cemento comprado en una casa inglesa. Para el conocedor de Cortázar, se trata de una clara referencia a Keats y a su "oneness", es decir, una proyección extática en un sentimiento extremo de simpatía. En el extenso fragmento citado de "Carta a una señorita en París", Cortázar también se refiere a sus diccionarios ingleses y a un "bando de gorriones". Se trata aquí de la famosa imagen de Keats que Cortázar cita y traduce en "La urna griega en la poesía de John Keats", ensayo escrito en 1946, un año antes de la traducción de Cocteau: "si un gorrión viene a mi ventana, *yo tomo parte en su existencia y picoteo la arena*" (1994a: II, 278).[10]

La base de esta traducción-manifestación es, pues, una profunda identificación con el autor (como la que implica la adopción de las estrellitas de Cocteau), pero faltan otros "pases magnéticos" para lograr la metempsicosis: según Berman (1999b: 83-84), dos principios operan: primero, la sobriedad y luego, la acentuación (la acentuación sobria) del original. Para volver elocuente (*parlante*, en francés) la traducción, propone remontarse "al origen del original", es decir, acentuar lo que era poético de manera latente. Esto es precisamente lo que hace Cortázar al traducir "On a Grecian Urn" en el cuerpo del ensayo citado. Es de notar que retoma esta traducción casi tal cual en el manuscrito de *Imagen de John Keats*.[11] Importa porque esta traducción fue

---

[10] También usa esta imagen más adelante en "la casilla del camaleón", en *La vuelta al día en ochenta mundos*, de 1967. Reconocemos aquí el principio de "versabilidad infinita" de Novalis al que se refiere Berman. Para un análisis más detallado, véase Protin (2012).

[11] Generosamente, Daniel Mesa Gancedo me facilitó el manuscrito en su momento. Comparando la traducción de "On a Grecian Urn" tal y como aparece en "La urna griega en la poesía de John Keats" (Cortázar 1994a: II, 51-53), comprobamos que hay en el manuscrito dos variaciones menores: v. 18 ["casi lo alcanzas" deviene "casi la alcanzas"] y v. 48 ["a las nuestras" corregido a mano en "de las nuestras"], así como también una revisión ligera de la puntuación. Mesa Gancedo, que posee copia de la primera edición del poema de 1946, nota que el v. 18 dice "casi la alcanzas": "lo alcanzas" en la versión publicada sería, pues, atribuible al editor de este volumen de *Obra crítica*.

corregida en la edición de Alfaguara con otros criterios que los de Cortázar. No vamos a explayarnos en esto; solo tomemos un verso de este poema como ejemplo. Traduce "Pipe to the spirit ditties of no tone" por "tocad para el espíritu músicas silenciosas".

Al traducir "of no tone" no por "sin sonido" sino por "silenciosas", sitúa a Keats como antecesor del famosísimo "Musicienne du silence" de Mallarmé. La imagen poética se manifiesta gracias al uso de la referencia, del enfoque y de la musicalidad del verso. Utiliza, pues, Cortázar el espejo de Mallarmé para "alcanzar la imagen más buida", la metempsicosis.

Esa operación violenta que es la traducción está aludida en uno de los textos introductorios de *Imagen de John Keats* con el título "We band of brothers".[12] Se trata de una referencia a la famosa frase de Shakespeare: "We few, we happy few, we band of brothers" del discurso del rey Enrique V antes de la batalla de Azincourt (Acto IV, Escena III). En la traducción de José María Valverde, el pasaje dice:

Nosotros pocos, felices pocos, nosotros, grupo de hermanos;
Pues el que hoy vierta conmigo su sangre
Será mi hermano; por villano que sea,
Este día le hará de noble rango.

La traducción es, pues, una batalla muy física con miras metafísicas, una batalla contra el lenguaje y contra cierta ideología que concibe el lenguaje y su uso estético como lugar de la confirmación del orden establecido. En la traducción, se lucha por afirmar la comunicabilidad del sentimiento poético a través del cuerpo del poema. Según la lógica del "band of brothers", el traductor que libra de veras esta batalla, incluso si no logra su objetivo sino de manera parcial, se ennoblece y alcanza rango de poeta, como el villano se convierte en hermano del rey por el furor de su lucha.

Para concluir, vamos a considerar esta breve apreciación de Cortázar acerca de la traducción al inglés de *Las armas secretas* por Hardie St. Martin: "Paul, dile a St. Martin que me siento tan feliz como si me hubiera regalado la mitad de su manto" (Cortázar 2000: 485). Por un lado, se trata de un guiño que vincula el nombre del traductor con el de San Martín de Tours, patrón de la ciudad de Buenos Aires, pero la metáfora admite otra lectura. Aquí es el autor traducido, Cortázar, el que se representa como el pobre mendigo descrito por Sulpicio Severo, necesitado de abrigo, vulnerable, enfrentado a una muerte segura. En la traducción, el cuerpo textual del poema también está en un peligro comparable, su movimiento puede quedar congelado en puro sentido fijo. Para que pueda sobrevivir el cuerpo textual, el San Martín traductor,

---

[12] En este texto introductorio, Cortázar habla de "la barra de John entre nosotros", aludiendo a los lectores y traductores de John Keats.

que es un guerrero, saca su puñal y corta el tejido de su manto. Violenta la fibra de su idioma, parte lo que antes era uno. San Martín da la mitad de su manto al cuerpo expuesto: comparte así el peligro del frío pero protege el cuerpo textual de la poesía, que tiene la esperanza de poder sobrevivir, aunque sea parcialmente.

La pulsión traductiva de Cortázar lo lanza repetidamente a esta batalla amorosa contra las limitaciones del lenguaje, batalla en la cual las victorias son siempre parciales, pero donde, por un instante, se va más allá de la grieta que separa las lenguas y es posible la solución fantástica, en la que el traductor no se oblitera, no se reprime, sino, por el contrario, ahonda en su subjetividad. Tal imagen de Cortázar es a la vez la de Cocteau, tal música de Cortázar es a la vez la de Keats (figura 8).

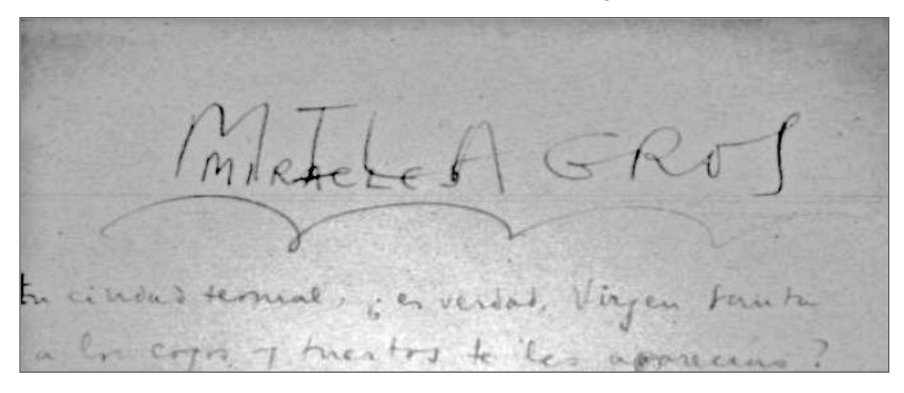


Figura 8. "En ciudad termal, ¿es verdad, Virgen Santa, que a los cojos y tuertos te les aparecías?". Traducción de un fragmento del poema de Jean Cocteau "Miracles": "Dans votre ville d'eaux, est-il vrai, Sainte Vierge, / Que vous apparaissez aux borgnes, aux boiteux?".

Una lengua no es otra lengua y, por tanto, la traducción del cuerpo de un poema es lógicamente imposible; por eso mismo, como lo sugiere gráficamente este título del manuscrito de la traducción de Cocteau por Cortázar, manifestar el cuerpo poético ajeno en la traducción es propiamente milagroso.

Bibliografía

Berman, Antoine (1999a): "L'âge de la traduction. 'La tâche du traducteur' de Walter Benjamin, un commentaire", en Martine Broda (ed.), *La traduction-poésie, à Antoine Berman*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, pp. 11-37.

Berman, Antoine (1999b): *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain.* Paris: Seuil.

Brecht, Bertolt (1963): *Écrits sur le théâtre 1.* Paris: L'Arche.

Cocteau, Jean/Lannes, Roger (1945): *Jean Cocteau.* Lyon: Seghers ("Poètes d'aujourd'hui").

Cortázar, Julio (1938): *Presencia*. Buenos Aires: El bibliófilo.

— (1967): *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI.

— (1994a): *Obra crítica 1 y 2.* Madrid: Alfaguara.

— (1994b): "Carta a una señorita en París", en Julio Cortázar, *Cuentos completos 1.* Madrid: Alfaguara, pp. 112-118.

— (1995): *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.

— (1996): *Imagen de John Keats*. Madrid: Alfaguara.

— (2000): *Cartas 1.* Madrid: Alfaguara.

Durand, Gilbert (1960): *Les structures anthropologiques de l'imaginaire.* Paris: PUF.

Fort, Camille (2008): "Traduire à corps perdu", en *Théorie, littérature, épistémologie* 25 (número monográfico *Traduction(s), confrontations, négociations, création*), pp. 67-74.

Meschonnic, Henri (1999): *Poétique du traduire*. Paris: Verdier.

Protin, Sylvie (2003): *Traduire la lecture. Aux sources de "Rayuela": Julio Cortázar, traducteur.* Lyon: Université Lumière Lyon 2, <http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2003/protin_s#p=0&a=top> (última consulta: 05/10/2018).

— (2012): "Del otro lado o el mirar del traductor", en *Escritural. Ecritures d'Amérique latine* 5. Poitiers: CRLA-Archivos, <http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/escritural/escritural5/escritural_5_sitio/pages/Protin.html> (última consulta: 05/10/2018).

Shakespeare, William (2000): *Enrique V*. Trad. de José María Valverde. Barcelona: Planeta DeAgostini.

Villiers de L'Isle-Adam, Auguste de (1949): *La sombra de Meyerbeer*. Trad. de Julio Cortázar. Buenos Aires: Gulab y Aldabahor.

La escena traductora en la obra narrativa de Cortázar

Ilse Logie

Como siempre pasa con un escritor que se ha instalado firmemente en el canon, cuyas obras ya han sido sometidas a nuevas interpretaciones y múltiples relecturas (que arrancaron en 1998 con las *New Readings,* editadas por Carlos Alonso), van surgiendo con el tiempo otras facetas de su labor literaria. Algunas de estas dimensiones, aún escasamente exploradas, se examinan en el presente volumen: las lecturas de Cortázar y sus traducciones.

En el caso de Cortázar, no hay que desdeñar estas ampliaciones como aspectos periféricos; antes bien, son suplementos sustanciales. Las numerosas publicaciones póstumas del autor no solo justifican que les dediquemos atención crítica, sino que modifican ciertas *idées reçues* sobre el autor, como bien ha demostrado Gisle Selnes (2005a y 2005b): la obra póstuma desbarata la jerarquía establecida por cierta crítica entre una cuentística redonda, acabada (que sería la expresión más duradera, más valiosa de la producción del autor, junto con, a lo sumo, una novela como *Rayuela*) y su "otra cara", en la que se diluye la idea del género literario. Esta última se manifestaría entonces en los libros dispersos del Cortázar políticamente comprometido, más circunstanciales, como *Libro de Manuel*, los divertimientos extravagantes, libros "almanaques" o misceláneos del tipo *La vuelta al día en ochenta mundos*, Último Round o *Los autonautas de la cosmopista*, y los libros-objeto. Según Selnes, lo que hacen o deberían hacer las publicaciones aplazadas (muchas veces por decisión del propio Cortázar) es invertir la perspectiva sobre la obra del autor: retrospectivamente se ve que su escritura nunca ha constituido una totalidad orgánica, sino heterogénea, plural, polimorfa; que su poesía es más vasta de lo que suponíamos (como se desprende de los aportes fundamentales de Daniel Mesa Gancedo, 1999), que ha escrito más novelas experimentales (*Diario de Andrés Fava*, que ya prefigura los libros "almanaques") y más ensayos (*Teoría del túnel*, de 1947; *Imagen de John Keats*, de 1952) y que su epistolario muy nutrido (al que en 2010 se han añadido las apasionantes *Cartas a los Jonquières*) arroja una nueva luz sobre su figura. O sea que, siempre según Selnes, los libros póstumos, lejos de consagrar la imagen que teníamos de Cortázar, la desestabilizan y generan cambios en la recepción.

Las *Obras completas* (todavía en proceso de edición: se han publicado cinco de los nueve tomos previstos en Galaxia Gutenberg) son, por tanto, en el caso de Cortázar, un concepto extremadamente precario, aunque de un modo muy diferente al del caso

de Borges, que es sabido que practicó una operación de selección de sus textos recortando corpus diferentes en momentos diferentes. Es llamativo que, a pesar de que la traducción ha ocupado un lugar central en la trayectoria de Cortázar, sus traducciones no se hayan incorporado a sus obras completas, contrariamente a lo sucedido con las cartas o las entrevistas (según el plan de publicaciones que se reproduce en cada volumen de Galaxia Gutenberg). Es una constatación interesante, porque implica que estos textos no se consideran parte constitutiva de su obra. En general, no se ha investigado mucho al respecto: he recopilado pocos artículos académicos sobre Cortázar como traductor y cabe preguntarse por qué es así. Sylvie Protin (2002, 2012) es quien más y mejor ha trabajado el tema: ha establecido una bibliografía de las traducciones de Cortázar y ha formulado algunas hipótesis muy interesantes, en las que me he basado para elaborar este trabajo. El descuido de esta faceta de la labor literaria de Cortázar contrasta, por ejemplo, con el caso de Borges, cuyas traducciones sí recibieron mucha atención académica (por parte de estudiosos como Patricia Willson, Sergio Waisman y Efraín Kristal), aunque varias de las traducciones literarias de Cortázar, y más en particular sus *Cuentos completos* de Poe, son consideradas unánimemente como "grandes traducciones" (Berman, 1990) por el impacto que han tenido en la cultura receptora y porque se siguen reeditando. Podría deberse a que, como se verá a continuación y a diferencia de Borges, Cortázar no ha escrito sobre la traducción como objeto teórico.

No es exagerado decir, sin embargo, que la traducción ha sido fundamental para Cortázar, quien fue traductor durante gran parte de su vida. En 1937 estaba traduciendo ya para la revista argentina *Leoplán*. Su primera traducción literaria fue *Robinson Crusoe,* de Defoe. En su periodo formativo, el joven Cortázar aprende inglés por su cuenta para traducir a Keats y a Poe, y alemán para traducir a Rilke. En 1948 obtuvo el título de traductor público del inglés y del francés, y hasta 1951 trabajó como traductor para la Cámara Argentina del Libro. Gracias a una beca del gobierno francés, pudo radicarse en París, donde comenzó a trabajar como traductor independiente para organismos internacionales, tales como la Unesco y la Comisión de Energía Atómica en Viena. Este trabajo de traductor oficial le permitió viajar por Europa y procurarse los medios económicos para comprar tiempo y dedicarse a la escritura. Poco a poco, Cortázar fue convirtiéndose en un auténtico traductor *freelance*, un compromiso laxo que le ofrecía un buen número de ventajas (como la posibilidad de hacer frecuentes viajes) que encajaba en su visión del mundo: lo más parecido a la libertad que se puede alcanzar en el ámbito profesional. Cuando en 1956 se le ofreció la posibilidad de conseguir una plaza fija en la Unesco, la rechazó, porque veía la condición de funcionario como una atadura. En ese mismo año de 1956 se publicó su traducción de la obra narrativa y ensayística de Poe, realizada a petición de Francisco Ayala (que por entonces residía en Puerto Rico). Un año más tarde, Cortázar tradujo *Memorias*

de Adriano, de Marguerite Yourcenar. A partir de la década de 1960, a medida que aumentaba su producción como autor de obra propia, la dedicación de Cortázar a la traducción literaria disminuía. Cabe añadir que no publicaba sistemáticamente las traducciones literarias que hacía, pero que estas intervenían en su búsqueda estética y su asimilación de modelos. En muchos de sus textos, insertaba fragmentos de traducciones provisionales (cuando en su ensayo *Imagen de John Keats*, de 1951-1952, pero que no se publicó hasta 1996, proponía traducciones, por ejemplo).[1] En una fase posterior, practicaba sobre todo una modalidad intersemiótica de la traducción (cuando en sus libros "almanaques" escribía sobre imágenes ajenas, de Julio Silva o de Maja Offerhaus).[2] También es digno de mención el hecho de que, durante gran parte de su vida, Cortázar tuvo como pareja a Aurora Bernárdez, traductora de escritores de la envergadura de Faulkner, Nabokov, Flaubert y Sartre.

A pesar de esta omnipresencia de la traducción en la trayectoria de Cortázar, apenas si el autor ha teorizado sobre esta actividad. Se encuentran pocas declaraciones de él que vayan más allá de lo anecdótico.[3] Y las detalladas y abundantes páginas que prologaron su traducción de las obras en prosa de Poe ofrecen más bien un retrato del autor traducido, antes que una reflexión sobre su propia actividad translaticia. Esta negativa a teorizar no se puede achacar del todo al rechazo tan cortazariano al profesionalismo y a su afán tantas veces repetido de seguir siendo, para siempre y en todos los campos, un aficionado, porque el autor sí publicó, como es bien sabido, reflexiones sobre el género del cuento, por ejemplo.

Establecido el marco, se llega al propósito del presente artículo, que consiste en describir, a partir de dos ejemplos concretos que pertenecen a etapas diferentes de la obra de Cortázar, las características más destacadas de la representación del traductor en su cuentística. Examinando la imagen del personaje-traductor, espero poder contribuir a un estudio de mayor alcance sobre las huellas que han dejado las traducciones del autor en su "obra propia". Para poder llegar a conclusiones fehacientes al respecto,

---

[1] En el tomo *Poesía y poética* (IV) de las *Obras completas*, *Imagen de John Keats* (Cortázar 2005) va precedida de una advertencia al lector: "Con excepción de dos poemas, el autor considera provisionales todas sus traducciones, y sujetas a una revisión total. En la mayoría de los casos, se trata sólo de la equivalencia de sentido lógico, sin ninguna preocupación formal. De editarse alguna vez este libro, el autor emprendería la tarea de ajustar definitivamente sus versiones de poemas (y cartas) de Poe" (765).

[2] Véase al respecto el estudio de Lourdes Dávila: *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar* (2001).

[3] Algunas excepciones: "Tombeau de Mallarmé", en *La vuelta al día en ochenta mundos* (1993: 255-257); "*Translate, traduire, tradurre*: traducir" (2006: 560-562); varios pasajes de las *Cartas* que muestran la preocupación de Cortázar por las posibles manipulaciones infligidas a sus textos en traducción.

habría que complementar este análisis, desde luego, con un estudio pormenorizado de las traducciones literarias que ha hecho Cortázar, de sus estrategias de traducción, para ver hasta qué punto sus ideas literarias inciden en sus traducciones y viceversa; si la traducción y la creación constituyen campos complementarios o si se dan divergencias importantes entre ellos. Un breve examen de las traducciones de Poe y de Yourcenar —queda por hacer un cotejo más sistemático con los textos fuente—[4] hace suponer que la relación que Cortázar mantenía con la traducción era servicial y pragmática, antes que rupturista. Servicial, porque sus grandes traducciones coinciden con las etapas del despegue como escritor y del productor frenético. Cortázar se mostraba admirador declarado de Poe y, en varias ocasiones, declaró que fue precisamente la lectura de Poe, que habría empezado a los nueve años, la que le llevó a escribir relatos (como dice en una entrevista con Elena Poniatowska, en 1975) (Poniatowska 2014): traducirlo era rendirle tributo, expandir sus conocimientos literarios. Pragmática, por varios motivos. Primero porque, si bien se daba perfecta cuenta del campo de tensión entre texto original y texto fuente,[5] se preocupaba en primer lugar por la legibilidad de la traducción, sin aspirar a dejar su impronta poética en el autor traducido. En segundo lugar porque no partía, como en nada de lo que emprendía, de ningún planteamiento abstracto, sino que pretendía traducir desde la intuición y a partir de su conocimiento de la técnica literaria, pero sin duda su posicionamiento pragmático también se debía

[4] Véase, en este volumen, la contribución de Andrea Pagni: "Homoerotismo en traducción: *Memorias de Adriano* en la versión de Julio Cortázar".

[5] En la única verdadera reflexión sobre la traducción literaria que formula en todo el intercambio epistolar con Eduardo Jonquières y que vale la pena citar *in extenso*, Cortázar aboga por la recreación y por un regreso a las ahora denostadas "bellas infieles", refiriéndose a la clásica disyuntiva entre "traducir el espíritu" y "traducir la letra" del texto: "Sigo traduciendo las memorias de Adriano. Sigo descubriendo las secretas diferencias que hay entre los idiomas, y que trascienden el plano formal. Traducir no es buscar equivalencias. O, mejor dicho, la traducción traiciona cuanto más leal es, oh paradoja. Me explico: si yo leo en francés que Adriano se enamoró de un joven soldado y tuvo dificultades porque a Trajano también le gustaba el soldado, todo eso suena sin el menor escándalo. Apenas lo pongo en español (en un perfecto juego de equivalencias), el pasaje adquiere una grosería, una rudeza, un tono marcadamente escandaloso. Es que en realidad no se trata de la misma cosa. Una mentalidad francesa piensa un Adriano, y una mentalidad española piensa otro. No se trata ya de la resonancia especial de las palabras en cada idioma, sino de la resonancia de los sentimientos. El amor para un francés no es lo mismo que para un hispanoparlante. ¿Cómo hay que traducir, entonces? Casi se está tentado de volver a las técnicas de 'adaptación' del siglo XVIII, cuando los Moratín, por ejemplo, traducían a Molière despanzurrándolo al gusto madrileño. En el fondo eran más fieles que nosotros, si conseguían recrear sentimientos análogos —no ya iguales— a los del lector francés de Molière" (2010: 286, carta desde Buenos Aires del 8 de febrero 1955).

en parte a sus condiciones de trabajo. Las cartas que mandaba a su amigo de juventud, el pintor y poeta Eduardo Jonquières, nos permiten seguir detalladamente las peripecias de su *Poe*, al que traduce como si se tratara de un verdadero velocista; interpelado en más de una ocasión para que explique el retraso acumulado en su correspondencia, el 10 de julio de 1953 (2010: 164-165) escribe que Francisco Ayala ha aceptado su propuesta de traducir la prosa completa de Poe por la impresionante suma en aquella época de 2500 dólares, y ya el 24 de mayo de 1954 (en un lapso de tiempo de menos de un año) deja constancia de haber entregado ("liquidado", 2010: 226) las más de 2000 páginas (incluidos un estudio preliminar y un gran número de notas) de que consta la versión española. O sea que, cuando acepta ese encargo en París, no lo hace solo porque reconoce en Poe a un maestro del cuento, sino también porque el encargo le permite organizar su vida durante un tiempo relativamente prolongado. Su *Poe* es fruto de un trabajo a destajo, llevado a cabo en sus ratos libres y cuando la Unesco no necesita de sus servicios, como queda patente en su viaje con Aurora Bernárdez a Italia, donde tradujo el grueso de los cuentos. Estos años en los que Cortázar se sumerge en las cadencias de Poe son los mismos años en que escribe los relatos de *Final del juego* (1956) y *Las armas secretas* (1959), por lo que es casi inevitable que haya extraído del idioma de escritura de Poe claves narrativas para sí mismo.

En un artículo anterior (Logie 2003), ya situé la problemática del plurilingüismo en Cortázar. Allí creía percibir una evolución en el manejo del elemento extranjero en su obra: tras una fase inicial en la que domina una tendencia al plurilingüismo —su etapa formativa, en la que las lenguas extranjeras funcionan como ingrediente de su *Bildung* y como marca de distinción— empiezan a cobrar mayor protagonismo ciertos procedimientos de traducción. Esta evolución tiene que ver con factores, como el exilio del autor a Francia, y con cambios en su concepción de la literatura: abandona un esteticismo cultural y una postura romántica en favor de un proyecto poético más hondamente articulado, más "propio".

En este artículo anterior, ya pude constatar que la traducción es una actividad de referencia en las ficciones de Cortázar, pero que puede adoptar formas diversas: como proyección autobiográfica del autor, como motivo temático o como táctica narrativa. Como motivo temático aparece, por ejemplo, en un cuento temprano: "Carta a una señorita en París" (*Bestiario*, 1951). Cortázar narra aquí la historia de un traductor de Gide que se va a vivir a casa de una amiga, Andrée, que se encuentra temporalmente en París, y le escribe para disculparse por los perjuicios que causan en su departamento unos conejitos que él vomita ocasionalmente.[6] Si nos dejamos llevar por las tres etapas

[6] Sobre el trasfondo autobiográfico de este cuento, véase la contribución, en este volumen, de Sylvie Protin: "*We band of brothers*: cuerpo y violencia en las traducciones cortazarianas de Cocteau y Keats".

que el propio autor ha distinguido retrospectivamente en su obra, según expone en la primera de las clases que impartió en Berkeley, en 1981, titulada "Los caminos de un escritor" (Cortázar 2013: 15-41), este relato fue escrito en la fase predominantemente "estética", cuando Cortázar consideraba que la actividad literaria valía por sus propios recursos. Seguirían la fase denominada "metafísica" ("el culto de la literatura como indagación del destino humano", 24) y, finalmente, la "histórica" ("la literatura como una de las muchas formas de participar en los procesos históricos que a cada uno de nosotros nos concierne en su país", 24). "Carta a una señorita en París" puede leerse como una alegoría de la actitud del traductor ante el original, que para ese protagonista sigue siendo sagrado, y frente al cual siente verdadera crispación. Confiere tanto valor a la obra original que se considera a sí mismo un invasor que habita un espacio que es propiedad del otro (Andrée, la amiga que está en París), o dicho en otros términos: un intruso que daña el equilibrio establecido por el autor. El cuento señalaría entonces los peligros de permitir que los "conejitos" (la capacidad creativa e incontrolable del traductor) terminen por destruir el modelo al que se debe una inalcanzable fidelidad.

Como recurso narrativo de primer orden, la traducción está presente en una obra que pertenece claramente a la fase "histórica" de la obra, *Libro de Manuel* (1973), y más en particular, en los cuarenta recortes periodísticos de la prensa internacional que componen el "álbum de resistencia" que los protagonistas preparan para el niño Manuel. Se observa el doble juego de la traducción literal escrupulosa del personaje de Susana, debido al oficio de traductor de Cortázar, y la reinterpretación y comentario de ella y otros personajes que aportan connotaciones al texto como estrategias para conservar la memoria de la subversión. Se le asignan aquí a la traducción funciones muy diversas: una función informativa y pedagógica, otra ideológica y utópica (la traducción revela lo que queda silenciado en la historia oficial; hace un llamamiento a la subversión política). En esta novela, la traducción constituye el verdadero eje del relato, lo que no ocurre a menudo en la obra de Cortázar: en general, puede decirse que el motivo de la traducción suele aparecer como trasfondo o marco, como umbral que facilita la transición a una problematización de otras modalidades semióticas de representación (la escritura, la fotografía, la pintura, la música). Es lógico, por tanto, que aparezca sobre todo en relatos autorreflexivos. Los dos cuentos con personajes-traductores que quiero presentar a continuación poseen, efectivamente, tal carga metanarrativa: se trata de "Las babas del diablo" (*Las armas secretas*, 1959, volumen que encaja en la etapa "metafísica") y "Diario para un cuento" (*Deshoras*, 1983, libro que contiene una autocrítica del Cortázar politizado al Cortázar esteta).

Estos análisis hacen surgir una paradoja: a pesar de mencionarse con frecuencia en la narrativa del autor, la traducción suele aparecer bajo una luz negativa y es objeto de comentarios despreciativos, actitud que parece estar reñida con la importancia real

que tuvo la "pulsión" (Berman 1995) hacia la traducción de escritores congeniales (Keats, Poe) para Cortázar, con un mundo de intereses literarios próximos a los del escritor, tal como queda documentado en su obra crítica y en sus cartas. La traducción así entendida —la que obedece a un imperativo más allá de la comunicación y parte de un auténtico deseo— el autor apenas si la exhibe en sus ficciones. Prefiere reservarle un tratamiento reticente, como si la considerara una actividad privada, casi íntima.

"Las babas del diablo": traducción y fotografía como metáfora de la función literaria

Este relato, muy conocido y muy comentado, fue llevado al cine en 1966 por el director italiano Michelangelo Antonioni bajo el título *Blow up*. Llama la atención su carácter fracturado y metaficcional, el hecho de que reflexione sobre sus propias posibilidades de narración y las propias posibilidades de la literatura. Ya desde la primera frase: "Nunca se sabrá cómo hay que contar esto" (2003: 295), se expresa desconfianza hacia las relaciones entre las palabras y las cosas. El narrador plantea que hay que asumir que existe una distancia insalvable entre la realidad y el lenguaje.

"Las babas del diablo" vincula fotografía y escritura a partir del concepto de traducción.[7] Su protagonista, Roberto Michel, franco-chileno, además de ser fotógrafo, es también traductor. Cuando se produce el incidente que le saca de quicio, "[l]levaba tres semanas trabajando en la versión al francés del tratado sobre recusaciones y recursos de José Norberto Allende, profesor en la Universidad de Santiago" (297). En general, se dice del protagonista que lucha continuamente con las palabras.

Un domingo en París, para distraerse, Michel saca una foto de un suceso que interpreta como la seducción de un adolescente por parte de una mujer rubia. Justo antes de sacar la foto, imagina los posibles desenlaces de esta aventura. Al fotografiar a la pareja, interrumpe la escena de seducción, lo que provoca una reacción violenta de la mujer y permite la fuga del chico. Luego, de la serie que ha tomado, amplía solo esa foto y la cuelga en la pared de su piso. La imagen lo atrae obsesivamente, hasta que la foto cobra vida y le revela un error en su deducción inicial: descubre que la mujer trataba de seducir al chico no para ella, sino para un tercero, un hombre mayor sentado en un coche que no aparecía en la foto porque había quedado fuera de foco. Mientras se desarrolla esta acción en la pared, Michel penetra en la escena para intervenir de nuevo, ahora sobre la foto viva, hasta lograr la salvación del chico contra las intenciones maléficas de

[7] Para un análisis en profundidad de este cuento a partir de las categorías de fotografía, cine y traducción, remito al estimulante artículo de Valeria de los Ríos (2008).

este hombre, presentado como una figura diabólica en cuya boca tiembla "una lengua negra" (308), enfrentándose directamente al personaje perverso.

Las dos ocupaciones de Michel pueden entenderse como metáforas de la función literaria: en ambas, la única posibilidad de acercarse al referente pasa por un proceso de traducción, por un cambio de código. Tanto el traductor como el fotógrafo funcionan como filtros de situaciones y realidades valiéndose, respectivamente, de una máquina de escribir (una Remington) y de una cámara fotográfica (Contax) que desempeñan una función mediadora. La fotografía y la traducción suelen ser consideradas como las formas más miméticas y fidedignas de representación, las que buscan una básica traducibilidad del mundo, ese momento de identificación referencial total que, sin embargo, se encuentra fuera de su alcance. Ambas modalidades terminan por producir lo diferente a partir de lo idéntico, ya que en la hoja o en la pantalla de proyección surge lo que inicialmente no estaba allí. En los cuentos de Cortázar, estos dos modos de copiar la realidad siempre vehiculan elementos incontrolados que trascienden al sujeto traductor o fotógrafo. Ninguno de los instrumentos que posee el protagonista le alcanza para captar la realidad.

Lo que llama la atención en "Las babas del diablo" es que la actividad translaticia queda relegada a un segundo plano frente a la modalidad de la fotografía. Se menciona que el personaje es un traductor, pero la dimensión perturbadora de su actividad se desplaza a otro sistema semiótico. Si bien la traducción no cobra protagonismo, su mención anuncia un cuestionamiento de la relación entre arte, sujeto y realidad. En este contexto, es significativa la frase que introduce la transición a la reinterpretación de la foto por Michel. Este acaba de escribir: "Donc, la seconde clé réside dans la nature intrinsèque des difficultés que les sociétés" (306), pero no consigue terminar la frase porque la foto empieza a moverse. La "segunda clave" prefigura, pues, el giro inesperado que toma el relato cuando la foto se transforma, alcanzando así una dimensión fantástica.[8]

Otra constante que se observa en la cuentística de Cortázar es que estos personajes traductores apenas si aparecen como traductores literarios. Siempre se trata de traductores de textos técnicos o burocráticos: la traducción aparece en su forma instrumental como profesión y no como vocación. Volveré sobre este punto.

---

[8] Otro momento en que la traducción juega un papel en la trama es cuando Michel traduce literalmente *les fils de la vierge* (como se llaman en francés los hilos tejidos por las arañas en cierta época del año) como "los hilos de la Virgen" y reflexiona que (en español) "se llaman también babas del diablo" (303), lo que da lugar a una elaboración de la isotopía que contrapone virgen (el adolescente) y diablo (el hombre mayor que le tiende una trampa, comparada a un "andamiaje de baba y de perfume", 307).

"Diario para un cuento": escepticismo ante la traducción

Por el lugar que ocupa dentro de su obra —es el último relato publicado durante la vida de Cortázar, el que cierra la colección *Deshoras*—, este cuento funciona como un testamento literario. Es un texto audaz y sofisticado en cuanto a la forma. Desde sus primeras líneas, se nos revela como un fracaso en el intento, relata una impotencia narrativa y reflexiona sobre el proceso de la escritura. En su búsqueda de la forma adecuada de narrar una historia, es comparable a "Las babas del diablo".

Se presenta en forma de un diario que cubre todo el mes de febrero de 1982, cuando al narrador le entra una imperiosa necesidad de escribir sobre Anabel Flores, una vieja amante que tuvo en Buenos Aires a finales de los años cuarenta. Adopta el carácter de un diálogo entre la historia que se cuenta y el proceso de contarla; no es un cuento acabado, sino un relato en continua formación.

Retorna a la escena de las primeras narrativas: el autor adopta aquí la perspectiva de un exiliado, vuelve sobre su experiencia autobiográfica, de la que ha formado parte la traducción. El texto está lleno de ecos, desde el recuerdo que el narrador tiene de una cita de Poe hasta el momento en que siente ganas de traducir un fragmento de Jacques Derrida, pasando por el comentario sobre la dura vida del traductor profesional.

En realidad, todo este relato puede leerse desde el prisma que supone el problema de la traducción. Cuando el yo narrador era traductor público en Buenos Aires, parte de su clientela consistía en cuatro o cinco prostitutas a las que les traducía las cartas que recibían de algunos amantes. Les cobraba poco, pero de cuando en cuando disfrutaba de sus servicios profesionales; la traducción equivale aquí a una transacción, su relación era "tarifada" (2003: 1090). Entre las cartas que le traían, estaban las que Anabel recibía de William, el marinero norteamericano del que se había enamorado, y también las que ella le enviaba como respuesta, aunque estas últimas más bien las redactaba embelleciendo los borradores de la remitente. Poco a poco, el narrador empieza a faltar a la deontología profesional y a cometer infracciones cada vez más graves, que dan lugar a una comunicación insincera o infiel, como las de no respetar el original o de intervenir personalmente en la correspondencia con el marinero, intentando engañar a Anabel con la complicidad de este último. Así, a una carta agrega una hoja suelta en la que se presenta a William como el traductor de Anabel y lo cita en su despacho, ya que quiere impedir —más por celos y por el temor a verse implicado en un crimen que por verdadera preocupación por la chica— que William lleve a término el truculento plan de suministrarle a Marucha, una compañera de Anabel, un frasco de veneno para que pueda asesinar a Dolly, una rival empeñada en arrebatarle los clientes. Se comporta, por tanto, como un traductor desleal que abusa del prestigio que su estatuto de traductor le otorga, un prestigio y un poder de los que es consciente: "éramos los hombres de corbata y

tres idiomas" (1090). No consigue lo que se propone, entre otros motivos porque los códigos éticos de la pareja resultan más sólidos que los suyos propios. William no reacciona de acuerdo con sus previsiones, ya que después del asesinato de Dolly, que el narrador no ha podido impedir, no delata a sus cómplices porque ha colaborado de manera desinteresada, y tampoco se venga del narrador. El malestar que este experimenta se debe al remordimiento que le inspira su forma cuestionable de practicar la traducción. Ya se tratara de textos técnicos —la traducción de registros de nacimiento y patentes técnicas se presenta como una verdadera estafa (1082-1084)[9]— o de las cartas de las prostitutas, él no comprendía realmente lo que traducía. En el caso de las cartas, que despreciaba por estereotipadas, su equivocación se explica porque no tomaba en serio los sentimientos de las chicas y porque reducía el trato con los marineros a un mero intercambio comercial, en el que los servicios de las prostitutas eran trocados por regalos.

El narrador se avergüenza retrospectivamente de haber rebajado a Anabel al estatuto de una mercancía (la imagen de la violación es la que domina el relato) y por creerse superior a pesar de haber sido él precisamente el profesional siempre dispuesto a sonreír y a satisfacer a sus clientes. En el diario subraya la similitud entre ambos y la prestación mutua de servicios en que estaba basada su relación. Todo termina con otro acto de cobardía del narrador. William no le ha hecho caso, el crimen se ha perpetrado y el narrador no se atreve a dar la cara. Se retira de los barrios bajos para refugiarse en su mundo y aislarse en la comodidad del departamento de su novia "oficial", Susana, en Belgrano. Más tarde emigra a París.

Este relato puede leerse a partir de criterios éticos y políticos como una autocrítica del narrador a su actitud elitista ante el mundo de Anabel, un mundo de poca educación y de tango barato, de incultura y de sensualidad estridente. Por un lado, está el traductor recordado, por el otro el narrador de ahora que recuerda al ser ambiguo que era entonces. En el presente de este cuento que no le acaba de salir, el narrador confiesa que fue incapaz de entablar una relación de paridad con Anabel porque en aquel entonces despreciaba al pueblo, del que ella provenía, y era antiperonista, ideología que motivó su exilio y que reconsideró después. En "Diario para un cuento" reconoce su incapacidad para entender lo que sucedía en la Argentina de finales de los

---

[9] Por ejemplo: "De todos los trabajos que me tocaba aceptar, y en realidad tenía que aceptarlos todos mientras fueran traducciones, los peores eran las patentes, había que pasarse horas trasvasando la explicación detallada de un perfeccionamiento en una máquina eléctrica de coser o en las turbinas de los barcos, y desde luego no entendía absolutamente nada de la explicación y casi nada del vocabulario técnico, de modo que avanzaba palabra a palabra cuidando de no saltarme un renglón pero sin la menor idea de lo que podía ser un árbol helicoidal hidrovibrante que respondía magnéticamente a los tensores I, I' y I" (dibujo 14)" (2003: 1082).

años cuarenta cuando aún vivía allí, incapacidad que explica en parte por qué, hasta el momento de la enunciación, en 1982, le sigue costando captar la figura de Anabel.[10]

Pero la traducción no solo resulta desacreditada aquí por su complicidad con el poder, sino también por la engañosa ilusión de transparencia que suscita, motivo por el que también simboliza la dificultad de la escritura, tema tan recurrente en la obra de Cortázar: "¿Cómo hablar de Anabel sin imitarla, es decir sin falsearla?" (1079). Toda traducción es un deseo de hacer legible y comprensible algo para otro. La situación del traductor frente a las cartas es una metáfora de la situación del autor frente al cuento, de su tentativa infructuosa de poner en palabras la historia de Anabel, de evocar su imagen "verdadera". En este caso, el quehacer del narrador de "Diario para un cuento" es parecido: interpretar un texto ajeno y, al reescribirlo, darle la propia impronta. El concepto de la distancia entre autor y producto literario conforma la base de la poética que se presenta en este relato: si la distancia entre el narrador y Anabel era el motivo de su sentimiento de culpabilidad, a la hora de escribir su historia no consigue distanciarse lo suficiente —teme que Anabel lo "va a invadir de entrada" (1078)— y envidia a su colega Bioy Casares, otro célebre cuentista y esporádico traductor, cuya eficaz capacidad de guardar distancia respecto de sus personajes dice admirar y añorar (1077-1078).[11] Resulta imposible captar la "presencia" de Anabel mediante la dimensión simbólica del lenguaje, a causa de la naturaleza del lenguaje mismo. Esta poética cortazariana se pone de manifiesto también a través de la temática del yo y el otro. Lo que escribe no será, a fin de cuentas, más que un autorretrato del enunciador; el muro existente entre él y el objeto de su historia impide que se encuentren más allá de las palabras. Después de introducir el tema de la imposibilidad de escribir la historia de Anabel, el narrador cita —y significativamente también traduce— un fragmento de *La vérité en peinture* de Derrida.[12] La cita se basa en la crítica de Derrida al logocentrismo, que da por sentada una correspondencia necesaria entre el significante y el significado. Cortázar comparte este "rechazo de todo acceso, de todo puente" (1081) a través del lenguaje,[13] del que habla Derrida. Esta reflexión de orden

---

[10] Véase, en relación con la ética de la traducción, el fino análisis que presenta Silvia Tandeciarz (2001).

[11] Se observa una doble filiación literaria en este cuento: el otro precursor que está presente (sin que se lo nombre explícitamente) es Roberto Arlt, el escritor que tuvo acceso a esa zona vedada del bajo mundo de Buenos Aires. Reconocer el legado de Arlt implica para Cortázar releer críticamente sus propios comienzos literarios elitistas.

[12] Ver al respecto el artículo de Dale Knickerbocker (1991).

[13] De este distanciamiento habla en "Del cuento breve y sus alrededores" usando la metáfora de un puente: "Esto lleva necesariamente a la cuestión de la técnica narrativa, entendiendo por esto el especial enlace en que se sitúan el narrador y lo narrado. Personalmente ese enlace se me ha dado siempre como una polarización, es decir que si existe el obvio puente de un lenguaje

abstracto transforma la distancia ineludible, que separa al narrador de Anabel, en una distancia teórica ante cualquier aprehensión del sentido, instala la certeza de que "el cuento como verdad última" (1092) no es mera pasividad ni coincidencia absoluta, no es ni copia ni invención, sino algo a medio camino. Porque al final, el narrador triunfa hasta cierto punto, ya que el relato acaba por figurar en un volumen de ficción. La descripción del proceso de búsqueda ha terminado por constituir el cuento mismo, de la misma manera que una traducción, a pesar de las frustraciones e imperfecciones que genera, existe y opera. Tanto el narrador como el traductor han creado otra cosa, otro texto no por ello menos auténtico, que se encuentra en "una inexplicable relación analógica" (1079) con respecto al que se deseaba escribir o al original.

Más allá del papel cumplido por la traducción en un sentido literal, en "Diario" funciona, pues, como imagen poderosa de uno de nuestros más profundos anhelos: el de meternos en la piel del prójimo y de penetrar en la otredad. Tal impulso rebasa el orden sociopolítico para afectar a la hermenéutica en su totalidad y servir de metáfora a la representación.

Traducción y escritura: vasos comunicantes

Cuando Cortázar la evoca a través de sus personajes, la escena de traducción interlingüística implica siempre cierta sensación de discontinuidad o cierta fricción no exenta de violencia, es un *locus* de tensiones. Si bien esta opacidad de la traducción puede considerarse un lugar común de los estudios de traducción, que desde hace tiempo han tomado distancia respecto de la supuesta "equivalencia", asombra la falta de connotaciones positivas que recibe la actividad translaticia en un autor cuya existencia giró con frecuencia en torno a este eje. Parece ser sinónimo de superchería, transacción, complicidad con el poder, tergiversación o, en el mejor de los casos, distancia irónica, pero raramente aparece vinculada con el placer o el gozo. Puede que, justamente porque constituían su rutina diaria, que le permitía ganarse la vida, estas traducciones instrumentales y serviles estuvieran para él asociadas con el tedio, ya que no suponían ningún enriquecimiento personal y muchas veces carecían de sentido o de plusvalía.[14]

---

yendo de una voluntad de expresión a la expresión misma, a la vez ese puente me separa, como escritor, del cuento como cosa escrita, al punto que el relato queda siempre, con la última palabra, en la orilla opuesta" (*Último Round*, Cortázar 2004: 45).

[14] Los calificativos para los documentos que traduce en la Unesco son invariablemente negativos e irónicos: "horrorosos", "robustos", "la horrenda necesidad de hacer traducciones atómicas" (2010: 336), y un largo etcétera.

Cuando las traducciones sí le importaban a Cortázar, en los casos vocacionales más que profesionales de su precoz afición a Keats, su interés por Rilke o Rimbaud, no las publicaba de manera sistemática e incluso las hacía a veces para sí mismo, como un ejercicio personal, para obtener esas piezas que no debían faltar en su taller. Indudablemente, su trabajo como traductor literario fue de gran importancia para su formación literaria, motivo por el cual parecía considerarlo ante todo una operación de lectura intensificada, la constitución de un linaje en el que se inscribe su propia obra, de identificación con proyectos de escritores afines y, a fin de cuentas, un proceso consustancial a su propia escritura más que una labor separada. Este afán de habitar un espacio textual que le pertenece a otro presupone una gran receptividad e identificación emotiva que Cortázar sin duda poseía y valoraba inmensamente. Es más: le parecía que esa receptividad era característica de las grandes visiones poéticas, como la que se manifestaba, por ejemplo, en las *Odas* de Keats. Ya en su singularísimo libro *Imagen de John Keats*, escrito entre 1951 y 1952, formula un núcleo fundamental de su poética, la "teoría del camaleonismo" (Cortázar 2005: 1230): partiendo de las consideraciones sobre la impersonalidad en Keats, desarrolla toda una teoría poética de la enajenación que podría leerse de manera independiente de la crítica sobre la obra del poeta inglés. De acuerdo con esta teoría, el verdadero poeta no posee ningún atributo invariable, se asemeja al camaleón, su yo constituye una materia porosa, es capaz de dejar que lo otro se vierta en él o de verterse en lo otro. Grandes poetas como Keats, sostiene Cortázar, viven la cercanía de todo, pero sin el protagonismo aplastante del yo. Salen de sí mismos y se dejan absorber por otro. Del mismo modo, ser traductor como lo entendía Cortázar también es, en cierta medida, querer perderse en el otro, ser médium.

Como señala acertadamente Sylvie Protin (2012), esta dialéctica de la alteridad también ocupa un lugar central en la obra de Cortázar. La exacerbada capacidad osmótica se aplica también al propio escritor, como se desprende, por ejemplo, de la siguiente cita, en la carta desde Roma a Eduardo Jonquières del 9 de diciembre 1953: "Quisiera escribir una novela, pero lo intentaré cuando [haya] terminado la traducción […]. Hasta ahora Europa me ha invadido de tal manera que no me deja ser yo mismo. Todo el tiempo estoy siendo otras cosas, el paisaje, los cuadros, los olores, la felicidad" (Cortázar 2010: 201). Simultáneamente, Cortázar "resalta cada vez el peligro de esta identificación anímica con la alteridad", "el peligro de quedarse preso de la alteridad y del silencio" (Protin 2012). Siempre según Protin, "pasarse al otro lado es ontológicamente arriesgado; hay que volver a sí, hay que recobrar la lengua propia, lo que puede suponer cierta violencia".

Para un autor "esponja" (Cortázar 1993: 324) como Cortázar, la traducción de autores próximos o inspiradores puede haber constituido una tentativa de buscar un término medio entre identidad y alteridad, un camino apropiado para desarrollar una

voz propia, de alimentarse del estilo de alguien, de asumir la conversión en otro sujeto y de procesar esta influencia sin que llegue a ser paralizante. Según Berman (1995), todo acto de traducir comienza con una pulsión inicial, una atracción irresistible que es su fundamento psíquico. La apertura que ha significado la exploración de los autores con los que sentía afinidad podría haber funcionado, para Cortázar, como lugar de acogida de lo extranjero, fuera de toda lógica de apropiación o anexión como la que caracterizaba la actitud de Borges ante la traducción. Esta receptividad queda, finalmente, subsumida en el propio proceso de creación de Cortázar, y se vuelve indistinguible,[15] encontrándose la obra original y la obra traducida en un mismo nivel creativo. Esta concepción de la traducción la haría coincidir de tal manera con la escritura que explicaría por qué aquella, paradójicamente, no merece un lugar aparte en las ficciones del autor. No pasa de ser una hipótesis de lectura que exigiría un estudio en profundidad, basado en un conjunto más extenso de textos.

Bibliografía

Alonso, Carlos J. (ed.) (1998): *Julio Cortázar: New Readings*. Cambridge: Cambridge University Press.
Berman, Antoine (1990): "La retraduction comme espace de la traduction", en *Palimpsestes* XIII. 4, pp. 1-7.
— (1995): *L'épreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard.
Cortázar, Julio (1993): *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Debate.
— (2003): *Cuentos*. *Obras completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
— (2004): Último Round. Barcelona: Ediciones Destino.
— (2005): *Poesía y poética. Obras completas IV*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
— (2006): *Obra Crítica. Obras completas IV*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
— (2010): *Cartas a los Jonquières*. Edición a cargo de Aurora Bernárdez y Carles Álvarez Garriga. Buenos Aires: Alfaguara.
— (2013): *Clases de literatura. Berkeley, 1980*. Edición a cargo de Carles Álvarez Garriga. Buenos Aires/Madrid: Alfaguara.
— (2014 [1995]): *Imagen de John Keats*. Madrid: Alfaguara.
Dávila, Lourdes (2001): *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Rosario: Beatriz Viterbo.

[15] Un indicio que apunta en esta dirección "camaleónica" son las huellas de las *Odas* de Keats que Alessandra Ghezzani (2003) ha encontrado en "Las babas del diablo", cuento cuya redacción fue cronológicamente posterior a la de *Imagen de John Keats*.

De los Ríos, Valeria (2008): “Fotografía, cine y traducción en ‘Las babas del diablo’”, en *Revista Chilena de Literatura* 72, pp. 5-27, <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/1387> (última consulta: 20/03/2016).

Ghezzani, Alessandra (2003): “Trace della meditazione su John Keats in ‘Las babas del diablo’ de Julio Cortázar”, en *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas* 3, <http://www.cisi.unito.it/artifara/rivista3/testi/cortazar.asp> (última consulta: 12/03/2016).

Knickerbocker, Dale (1991): “La teoría literaria implícita en ‘Diario para un cuento’ de Julio Cortázar”, en *INTI, Revista de Literatura Hispánica* 34-35, pp. 151-158.

Logie, Ilse (2003): “Plurilingüismo y traducción en la obra de Julio Cortázar”, en *Ciberletras* 10, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/logie.htm> (última consulta: 15/03/2016).

Mesa Gancedo, Daniel (1999): *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*. Bern: Editorial Científica Europea.

Poniatowska, Elena (2014): “La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas”. Entrevista, en *Plural* 44, 1975, reproducida en *Cultural*, 19/08/2014, <http://cultural.argenpress.info/2014/08/entrevista-la-vuelta-julio-cortazar-en.html> (última consulta: 02/06/2019).

Protin, Sylvie (2002): “Quand Cortázar traduit… que faire ?”, en Manzi, Joaquín (ed.), *Cortázar de tous les côtés*. Poitiers: *La Licorne* 60, pp. 89-102.

— (2012): “Del otro lado o el mirar del traductor”, en *Escritural. Écritures de l’Amérique Latine* 5, <http://www.mshs.univpoitiers.fr/crla/contenidos/escritural/escritural5/escritural_5_sitio/pages/Protin.html> (última consulta: 14/03/2014).

Selnes, Gisle (2005a): “Workings of the Posthumous in Cortázar”, en *Ciberletras* 13, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/selnes.htm> (última consulta: 05/03/2016).

— (2005b): “La firma y el corpus de Cortázar”, en *Espéculo* 31, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/cortaz.html> (última consulta: 05/03/2016).

Tandeciarz, Silvia (2001): “Writing for Distinction? A Reading of Cortázar’s Final Short Story, ‘Diario para un cuento’”, en *Latin American Literary Review* 58, pp. 73-100.

Sobre los autores

Ilse Logie es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Amberes y profesora titular en la Universidad de Gante. Sus publicaciones se centran en la narrativa rioplatense y en la traducción literaria. Ha trabajado la representación de la violencia en la literatura conosureña contemporánea (en Roberto Bolaño, Alan Pauls, Matilde Sánchez, Félix Bruzzone, entre otros). Actualmente dirige el proyecto "Vidas en traducción. Las paradojas de la escritura autobiográfica multilingüe hispanoamericana 1980-2015". Entre sus publicaciones se pueden mencionar: *La omnipresencia de la mimesis en la obra de Manuel Puig* (2001), *Imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (coed. con Geneviève Fabry y Pablo Decock, 2010), *Juan José Saer. La construcción de una obra* (ed., 2013) y *El canon en la narrativa contemporánea del Caribe y del Cono Sur* (coed. con Rita De Maeseneer, 2014).

Andrea Pagni es profesora de Literatura y Cultura Latinoamericanas en la Universidad de Erlangen-Nürnberg. Como autora y editora ha publicado los siguientes libros: *Post/Koloniale Reisen* (1999), *América Latina, espacio de traducciones* (ed., 2004), *Memorias de la nación en América Latina: Transformaciones, recodificaciones y usos actuales* (coed. con Hans Joachim König y Stefan Rinke, 2009), *El exilio republicano español en México y Argentina* (ed., 2011), *Traducciones y traductores en la historia cultural de América Latina* (coed. con Gertrudis Payàs y Patricia Willson, 2011), *Refracciones/Réfractions: Traducción y género en las literaturas románicas/Traduction et genre dans les littératures romanes* (coed. con Annette Keilhauer, 2017). En 2014 recibió el premio RAICES en reconocimiento a su labor de promoción de las relaciones académicas internacionales de la Argentina.

Rosa Pellicer es profesora titular de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Zaragoza. Sus trabajos se han dirigido, fundamentalmente, a las crónicas de Indias, la novela modernista y la narrativa del siglo xx, con especial atención a Borges, y a las variaciones sobre su obra, seguido de Bioy Casares y Cortázar. Ha dedicado una serie de artículos al género policíaco, sobre todo argentino, tanto en sus formulaciones teóricas como prácticas, prestando una mayor atención a los aspectos metaliterarios. En la actualidad está trabajando en las colecciones de vidas breves de escritores.

Sylvie Protin es profesora en la Universidad de Lyon II, traductora literaria y editora. Defendió en 2003 una tesis doctoral que reveló la importancia de la traducción en la obra de Cortázar (*Traduire la lecture – Aux sources de* Rayuela*: Julio Cortázar, traducteur*). Desde entonces, ha venido trabajando en la obra de Julio Cortázar, que

también ha traducido para la editorial Gallimard. Dirigió la edición del volumen de la colección Quarto dedicado a Cortázar (*Nouvelles, histoires et autres contes*, 2008) y tradujo *Pages inespérées*, publicado en marzo de 2014. Fue directora científica y literaria del ciclo Cortázar organizado en 2014, cuyas intervenciones se publicaron en *Pour Cortázar,* colección Les Rencontres de Fontevraud, Meet/La Marelle, 2016. Actualmente, prepara con Jacques Jouet, miembro del OULIPO, una edición de textos de Cortázar inéditos en francés.

Sylvia Saítta es investigadora del Conicet y catedrática de Literatura Argentina Contemporánea en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde dirige proyectos de investigación sobre literatura argentina, prensa y revistas culturales. Es directora de la página digital *AhiRa*. *Archivo Histórico de Revistas Argentinas* (www.ahira.com.ar). Escribió *Regueros de tinta y El escritor en el bosque de ladrillos; dirig*ió *El oficio se afirma*, tomo 9 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, y editó *Hacia la revolución. Viajeros argentinos de izquierda*. Realizó varias ediciones de la obra inédita de Roberto Arlt. Es directora, junto con José Luis de Diego, de la colección Serie de los Dos Siglos, de la editorial universitaria EUDEBA, e integra el comité editorial de la colección Hacer Historia, de Siglo Veintiuno Editores.

Evangelina Soltero Sánchez es doctora en Filología Hispánica y profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid. Ha realizado investigaciones sobre las relaciones culturales entre América y Europa, literatura hispanoamericana femenina y crónica virreinal. Ha participado con la Cátedra Vargas Llosa en el Curso de Verano de El Escorial dedicado al cincuentenario de la publicación de *Rayuela*. En la actualidad es coinvestigadora principal del Proyecto I+D titulado *En los bordes del archivo, I. Escrituras periféricas en los Virreinatos de Indias*. Es directora de la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana*.

Joel Vanbroeckhoven es investigador independiente. Realizó una maestría en ciencias en la Universidad Católica de Lovaina, complementada con cursos de filosofía y lenguas clásicas y modernas. Cuenta con formación de posgrado en informática, en el área de las ciencias humanas y en el área de la interpretación de conferencias y la terminología. En la actualidad reside en Argentina, donde dicta conferencias y se dedica a la traducción literaria.

Patricia Willson es traductora y profesora en la Universidad de Lieja. Entre sus publicaciones se cuentan *La constelación del sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo* XX (2004) y la coedición de *Traducciones y traductores en la historia*

cultural de América Latina (2011) y de *Impliciter/Expliciter. L'intervention du traducteur* (2018). Ha traducido a Gustave Flaubert, Paul Ricœur, Roland Barthes y Jean-Paul Sartre, entre otros. En 2005 recibió el Premio Panhispánico de Traducción Especializada, otorgado por la Unión Latina y la Organización de Estados Iberoamericanos. En 2007 fue elegida profesora visitante Gerhard Mercator (DFG, Alemania).

Índice onomástico

¿Cómo dejó Cortázar registro escrito de lo que leía? ¿Cómo representó en sus ficciones a los traductores, escritores ellos mismos de lecturas de textos en lenguas extranjeras? ¿Cómo tradujo él mismo? Los siete ensayos que integran este volumen abordan diferentes aspectos del nudo crítico y metodológico que actualizan estas preguntas. Dos ejes ordenan, pues, la indagación, a la vez que estructuran este libro: la crítica y la traducción en la obra cortazariana. Esto supone centrarse en ficciones con personajes traductores y en textos en los cuales, de manera explícita, Cortázar procesa, evalúa o reescribe las tradiciones foráneas y la tradición argentina. En la primera parte, "Críticas", se analizan su descubrimiento de la tradición europea, su debate sobre las relaciones entre tradición latinoamericana y compromiso político, y su inscripción en la tradición argentina. En la segunda parte, "Traducciones", se estudian varias escenas de traducción, que tienen como agentes al propio Cortázar o a alguno de sus personajes y sus formas divergentes de concebir el hecho traductor.

Patricia Willson es profesora en la Universidad de Lieja, Bélgica, y dirige la Carrera de Especialización en Traducción Literaria de la Universidad de Buenos Aires. Escribió *La Constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX* (2004 y 2017) y *Página impar. Textos sobre la traducción en Argentina: conceptos, historia, figuras* (2019), y coeditó *Traducciones y traductores en la historia cultural de América Latina* (2011) e *Impliciter, expliciter. L'Intervention du traducteur* (2018). Ha traducido ficción y ensayo del francés y del inglés.



IBEROAMERICANA
VERVUERT

